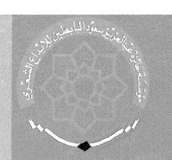


مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري



دورة العدواني



أبحاث الندوة ووقائعها



د. جابر عصفور
د. سعد البازعي
د. عبدالله المعيقل
د. عبدالله المهنا
د. علوي الهاشمي
د. علي عشري زايد
أ. فاروق شوشة
د. فايز الداية
د. محمد حسن عبدالله
د. محمد لطفي اليوسفي
د. مرسل العجمي
د. معجب الزهراني



مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

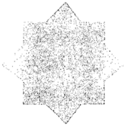


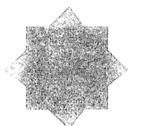


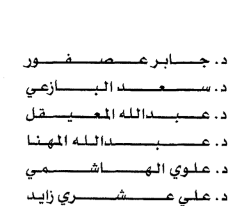


دورة العدواني

أبحاث الندوة ووقائعها







د. جابر عصفور — أ. فاروق شوشة

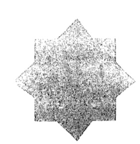
د. سعد البازعي — د. فايز الداية

د. عبدالله المعيقل — د. محمد حسن عبدالله

د. عبدالله المهنا — د. محمد لطفي اليوسفي

د. علوي الهاشمي — د. مرسل العجمي

د. علي عشري زايد — د. معجب الزهراني



أشرف على طباعة هذا الكتاب وراجعه أمين عام
مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري
ومعاونوه

تصميم الغلاف والإخراج الداخلي: محمد العلي

الطباعة والتنفيذ: احمد متولي



تلفون: 2430514 فاكس: 2455039 (00965)

1998

تصدير..

يطيب لي أن أقدم هذا الكتاب وهو الثالث من نوعه الذي تصدره مؤسستنا ويحوي وقائع ندوة «الشعر والتنوير» المصاحبة للدورة الخامسة دورة (أحمد مشاري العدواني) التي عقدت في أبوظبي في الفترة من ٢٨ -٣١ أكتوبر ١٩٩٦.

وقد سبقه كتاب وقائع ندوة دورة (أبوالقاسم الشابي) التي عقدت في فاس من ١٠-١٢ أكتوبر من عام ١٩٩٤ والأسبق كتاب وقائع ندوة دورة (البارودي) التي عقدت في مصر في ديسمبر عام ١٩٩٢.

إن هذا الكتاب إنجاز علمي كبير قدمه نخبة من الأساتذة المتخصصين بالشعر العربي وقضاياه وناقشه عدد كبير من النقاد وأصحاب الرأي في ذات الاختصاص، وستجد أن الحوار في مثل هذه القضايا يكشف نقاط الالتقاء ونقاط الخلاف... ومن كل ذلك نزداد معرفة وإدراكا لكثير مما يثار في الشعر العربي وحوله.

ولئن كانت هذه الندوة مثل غيرها قد شهدت حواراً ساخناً تقاطعت فيه الكلمات الحادة أحياناً فإن المؤسسة جرياً على عادتها قد عمدت إلى الإبقاء على كل شيء، احتراماً منها لحرية الكلمة التي نراها حقاً لكل إنسان ولاسيما المبدع والمثقف.

عزيزي القارئ...

إن هذا الكتاب حصيلة جهود كبيرة تظافرت لكي تقدمه لك بهذه الصورة. فشكراً لكل من أسهم فيه وأخص بالشكر الأستاذ عدنان الجابر الذي أشرف على إعداده

للطبع ... وقبل أن أنهي هذا التصدير أود الإشارة إلى أن مصطلح التنوير الذي أخذ من وقت الندوة الكثير لم يكن يعني لدى المؤسسة سوى النهضة والعصرية في مفهومها الصحيح التي تؤكد على التمسك بالثوابت الأساسية وفي مقدمتها المقومات الدينية والقومية لأمتنا.

ولقد سعينا دائماً - وهذا مثبت في اقوالنا وأعمالنا - إلى أن يأخذ الشعر العربي مكانه اللائق به وأن يعود الشاعر العربي في مقدمة الركب بشيراً للتقدم والنهضة والاعتزاز بالذات أو نقدها من أجل الأفضل حين يكون ذلك لازماً.

وختاماً فانني أشكر للجميع مشاركتهم وأقدر للجميع آراءهم وأفكارهم ، التي قد لاتتطابق مع توجهات المؤسسة أو رأي القائمين عليها لكنها تبقى موضع الاحترام.

والحمد لله اولاً وآخراً....

عبدالعزيز سعود البابطين

الكويت يونية ١٩٩٨

معلومـــات

أهداف ندوات المؤسسة بشكل عام:

- الإسهام في المساعي المبذولة لإثراء حركة الإبداع العربي في مجال الشعر ونقده.

- التنبيه إلى أهمية رواد الحركة الشعرية العربية بإلقاء الضوء على إنجازاتهم وإضافاتهم.

- خلق فرص للقاء بين المهتمين بقضايا الشعر العربي.

- إثارة اهتمام وسائل الإعلام والمبدعين الشباب بقضايا الإبداع في مجال الشعر ونقده.

فريـق العمل التنفيـذي للندوة:

١ - الأستاذ عبدالعزيز السريّع	الأمين العام - رئيس اللجنة (مدير عام الندوة).
٢ - الأستاذ تحسين بدير	سكرتير عام الندوة
٣ - الأستاذ صالح الغريب	مدير تحرير النشرة اليومية
٤ - الدكتور أيمن ميدان	سكرتارية الندوة
٥ - الأستاذ عادل لبيب	سكرتارية الندوة
٦ - الأستاذ جمال البيلي	سكرتارية الندوة
٧ - الأستاذ قاسم الحميدي	سكرتارية الندوة

****

أحمد مشاري العدواني في سطور

- ولد في حي القبلة بمدينة الكويت عام ١٩٢٣ وتوفي عام ١٩٩٠.
- انهى دراسته في المدرسة المباركية عام ١٩٣٨. وسافر إلى القاهرة للالتحاق بكلية اللغة العربية في الأزهر الشريف عام ١٩٣٩.
- شارك مع زميله الأستاذ حمد الرجيب عام ١٩٤٦ في إصدار مجلة «البعثة» التي كان يصدرها طلبة الكويت في مصر.
- تخرج في الأزهر عام ١٩٤٩وباشر التدريس في المدرسة القبلية.
- شارك في إصدار مجلة «الرائد» عن نادي المعلمين عام ١٩٥٢.
- درّس اللغة العربية في ثانوية الشويخ عام ١٩٥٤.
- عمل سكرتيرًا عامًا ومعاونا فنيا في إدارة المعارف عامي ١٩٥٦ و١٩٥٧.
- وضع وأسهم وراجع مناهج اللغة العربية في مدارس الكويت.
- صدر مرسوم أميري بتعيينه وكيلاً مساعدًا بوزارة التربية عام ١٩٦٣.
- عين وكيلاً مساعداً لشؤون التلفزيون بوزارة الإعلام، فوكيلاً مساعدًا للشؤون الفنية عام ١٩٦٥.
- اثناء توليه هذا المنصب أنشأ مركز الدراسات المسرحية عام ١٩٦٥/١٩٦٦.
- أصدر سلسلة «من المسرح العالمي»، عام ١٩٦٩ وأصدر مجلة «عالم الفكر» عام ١٩٧٠. وأنشأ المعهد الثانوي للموسيقى عام ١٩٧٢.
- صدر مرسوم أميري بتعيينه أمينًا عامًا للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب عام ١٩٧٣، ومنذ توليه هذا المنصب وحتى تقاعده عمل مع زملائه وعلى رأسهم الأستاذ عبدالعزيز حسين وزير الدولة لشؤون مجلس الوزراء ورئيس المجلس الوطني على التخطيط والتنفيذ للكثير من المشروعات والبرامج الثقافية كان من أبرزها تأسيس قسم التراث العربي وقسم التراث الموسيقي وصالة الفنون التشكيلية.

- في عام ١٩٧٦ أنشأ المعهد العالي للموسيقى، كما أنشأ المعهد العالي للفنون المسرحية.
- وفي عام ١٩٧٨ أصدر سلسلة «عالم المعرفة» الشهرية كما أصدر مجلة الثقافة العالمية عام ١٩٨١.
- حاز على جائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي عام ١٩٨٠ .
- صدر له ديوان «أجنحة العاصفة» عام ١٩٨٠.
- كرمته مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري بإطلاق اسمه على دورتها الخامسة التي اقيمت من ٢٨-٣١ أكتوبر ١٩٩٦ في أبوظبي بدولة الإمارات العربية المتحدة، وقد أصدرت عنه دراسات عديدة وهي:

١ - العدواني - رائداً ومبدعاً.

٢ - العدواني - في عيون معاصريه.

٣ - العدواني - صور وكلمات.

٤ - العدواني - الأعمال الشعرية الكاملة.

٥ - مختارات من أجمل أغاني العدواني «على شريط كاسيت».

٦ - مختارات من الشعر العربي الحديث في الخليج والجزيرة العربية.

٧ - دورة «أبوالقاسم الشابي» أبحاث الندوة ووقائعها».

****

النـــدوة الفكريـــة

المحور الأول: شعر العدواني:

الجلسة الأولى – مسائية

الساعة	:	٥ مساءً بدء الجلسة
رئيس الجلسة	:	الأستاذ عبدالعزيز السريع
البحــث الأول	:	بنية الشكل في شعر العدواني
الباحث	:	د. مرسل العجمي
البحث الثاني	:	بنية المضمون في شعر العدواني.
الباحث	:	د.عبدالله أحمد المهنا
الساعــة	:	٥,٤٠ مساء مناقشات وتعقيبات.
الساعــة	:	٦,٣٠ استراحة قصيرة

«الجلســة الثانيــة ـ مسائية» (متابعة للمحور الأول)

الساعــة	:	٦,٤٥ بدء الجلسة.
رئيس الجلسة	:	د. دلال الزبن
الموضوع	:	شهادة ناقد
الباحث	:	د. جابر عصفور
الموضوع	:	شهادة شاعر
الباحث	:	أ. فاروق شوشة
الساعــة	:	٧,٢٥ المناقشات والتعقيبات.
الساعــة	:	٨,٠٠ نهاية الجلسة.

✲✲✲✲

المحور الثاني : رؤية النقد والتغيير والتجريب في شعر منطقة الخليج والجزيرة العربية:

الموضوع الأول: رؤية النقد والتغيير: « الجلسة الثالثة ـ صباحية»:

الساعــة : ١٠,٠٠ بدء الجلسة.

رئيس الجلسة : د. إبراهيم عبدالله غلوم.

البحث الأول : دراسة في شعر خالد الفرج وعبدالله الخليلي ومحمد محمود الزبيري و عبدالرحمن المعاودة.

الباحث : د. محمد حسن عبدالله.

البحــث الثاني : دراسة في شعر إبراهيم العريض ومحمد حسن عواد

الباحث : د. عبدالله المعيقل.

الساعــة : ١١,٠٠ص / مناقشات وتعقيبات .

الساعة : ١١,٤٥ ص/ نهاية الجلسة.

الموضوع الثاني: رؤية التجريب «الجلسة الرابعة مسائية» (متابعة للمحور الثاني)

الساعــة : ٦,٠٠ بدء الجلسة.

رئيس الجلسة : د. منصور الحازمي.

البحث الأول : دراسة في شعر أحمد الصالح وخليفة الوقيان وسيف الرحبي

الباحــث : د. علوي الهاشمي.

البحث الثاني : دراسة في شعر قاسم حداد وعارف الخاجة ومحمد الثبيتي..

الباحــث : د. معجب الزهراني ود. منيف موسى.

الساعــة : ٧,٠٠ مساء/ مناقشات وتعقيبات.

الساعة : ٧,٤٥ / نهاية الجلسة.

✡✡✡✡

المحور الثالث : مرجعية القصيدة العربية المعاصر

الجلسة الخامسة - صباحية» -

الساعــة : ١٠,٠٠ بدء الجلسة.

رئيس الجلسة : د. خليفة الوقيان.

البحث الأول : في مصر والسودان.

الباحث : أ.د. علي عشري زايد.

البحـث الثاني : في المشرق العربي.

الباحث : د. فايز الداية.

الساعــة : ١١,٠٠ص / مناقشات وتعقيبات .

الساعة : ١١,٤٥ ص/ نهاية الجلسة.

«الجلسة السادسة - مسائية» (متابعة للمحور الثالث)

الساعــة : ٦,٠٠ م، بدء الجلسة

رئيس الجلسة : د. سليمان الشطي.

البحث الأول : في المغرب العربي.

الباحــث : د. محمد لطفي اليوسفي.

البحث الثاني : في الخليج والجزيرة العربية.

الباحــث : د. سعد البازعي.

الساعــة : ٧,٠٠ مساء/ مناقشات وتعقيبات.

الساعة : ٧,٤٥ / نهاية الجلسة.

****

افتتاح الندوة

افتتاح الندوة الفكرية المصاحبة
للدورة الخامسة في أبو ظبي

تحت الرعاية السامية لصاحب السمو الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان رئيس دولة الامارات العربية المتحدة اقيمت في مدينة أبو ظبي بدولة الامارات العربية المتحدة الدورة الخامسة لمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للابداع الشعري – دورة «أحمد مشاري العدواني» وذلك خلال الفترة من ٢٨ – ٣١ أكتوبر ١٩٩٦، وكانت الندوة الفكرية المصاحبة هي أهم فعاليات هذه الدورة، ففي الساعة الخامسة من مساء يوم الاثنين ٢٨/١٠/١٩٩٦ شهدت القاعة الكبرى بفندق شيراتون أبو ظبي افتتاح هذه الندوة بحضور بعض وزراء الثقافة العرب وحشد كبير من النقاد والأدباء والمفكرين والشعراء العرب، حيث خصصت للمشاركين أماكن على طاولة الندوة، بينما امتلأت الصفوف الخلفية للقاعة بأساتذة الجامعات والمتخصصين الذين حضروا لمتابعة الابحاث والاستفادة من المناقشات، بينما كان الاعلاميون ومندوبو الإذاعات ومحطات التلفزة العربية وغير العربية يغطون هذا الحدث الثقافي العام، وقد خصصت لهم أماكن على جانبي القاعة التي كانت تتلألأ بأضواء الكاميرات، وكان شعار المؤسسة المحاط بالورود وسط القاعة الكبيرة المكتظة بالحضور.

وبكلمة ترحيبية افتتح الاستاذ عبدالعزيز سعود البابطين – راعي المؤسسة ورئيس مجلس الأمناء – جلسات الندوة مبيناً ان من اهم اهداف المؤسسة تحقيق التواصل والتقارب بين مثقفي هذه الأمة وشعرائها بالذات، ولقاءاتنا خلال هذه الأيام الأربعة المباركة والسعيدة هي تحقيق لهذا الهدف السامي والنبيل، خصوصاً وأن بيننا نخبة من الوزراء ومسؤولي الثقافة الكرام في الاردن والامارات العربية المتحدة وتونس والكويت ومصر والمغرب وموريتانيا، وهو دليل اهتمام دولنا العربية بالمثقف العربي وثقافته، وعلى الأخص الشعر العربي، وتوجه بالشكر للباحثين الذي اسهموا بإثراء هذه الندوة بأبحاثهم، متمنياً للجميع طيب الإقامة.

ثم بدأت الجلسة الأولى والتي رأسها الأستاذ عبدالعزيز السريع – أمين عام المؤسسة، ومدير عام الندوة، فألقى في بداية الجلسة كلمة رحب فيها بالحضور، وأعرب عن خالص شكره وشكر المثقفين العرب للأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين الذي أتاح فرصة هذا اللقاء والذي يبذل جهوداً كبيرة لرفد الحياة الثقافية، إن كان عبر الجائزة او الندوات الفكرية المصاحبة التي تقيمها المؤسسة، او ذلك الزاد الثقافي الذي يأتي مطبوعاً في كتب تصدرها المؤسسة.

ومنها إصدارات هذه الدورة التي ستهدى للحاضرين ان شاء الله وهي:

١ – العدواني – رائداً ومبدعاً.

٢ – العدواني – في عيون معاصريه.

٣ – العدواني – صور وكلمات.

٤ – العدواني – الأعمال الشعرية الكاملة.

٥ – مختارات من أجمل أغاني العدواني «على شريط كاسيت».

٦ – مختارات من الشعر العربي الحديث في الخليج والجزيرة العربية.

٧ – دورة «ابوالقاسم الشابي» ابحاث الندوة ووقائعها».

ثم استعرض محاور الندوة والتي تبدأ بمحور عن «بنية الشكل في شعر العدواني» للباحث د. مرسل العجمي، يليه بحث يقدمه د.عبدالله المهنا، وهو بعنوان «دراسة المضمون في شعر العدواني». وخصصت الجلسة الثانية لمتابعة المحور الأول، ويرأس هذه الجلسة الدكتورة دلال الزبن، ثم يدلي د. جابر عصفور «بشهادة ناقد» يليه الشاعر فاروق شوشة للادلاء «بشهادة شاعر».

وبين الأمين العام للمؤسسة أن اليوم الثاني للندوة سيحمل تنوعاً في الطرح حيث يلقي الموضوع الأول الضوء على «رؤية النقد والتغيير»، ويقدم د.محمد حسن عبدالله بحثاً بعنوان «دراسة في شعر خالد الفرج، وعبدالله الخليلي ومحمد محمود الزبيري وعبدالرحمن المعاودة».

أما البحث الثاني فيقدمه د. عبدالله المعيقل وعنوانه «دراسة في شعر إبراهيم العريض، ومحمد حسن عواد»، ويرأس هذه الجلسة د. إبراهيم عبدالله غلوم كما تتضمن فعاليات اليوم الثاني أمسية شعرية يحييها نخبة من الشعراء العرب.

وفي اليوم الثالث تتابع الندوة استكمال محاورها فيقدِّم بحث في شعر «أحمد الصالح وخليفة الوقيان وسيف الرحبي» للباحث د.علوي الهاشمي، أما الدكتور منيف موسى(*) فيقدم بحثاً في شعر «قاسم حداد، وعارف الخاجة، ومحمد الثبيتي»، ويرأس هذه الجلسة، د.منصور الحازمي، وفي اليوم نفسه يستكمل المحور ببحث عن مرجعية القصيدة في مصر والسودان يقدمه أ.د.علي عشري زايد، يليه أ.د.فايز الداية ببحث عن «مرجعية القصيدة في المشرق العربي» ويرأس هذه الجلسة د.خليفة الوقيان.

وستتضمن فعاليات هذا اليوم أيضاً أمسية شعرية يحييها نخبة من الشعراء العرب وسوف تستكمل البحوث في اليوم الرابع حيث يقدم د. محمد لطفي اليوسفي بحثاً عن «مرجعية القصيدة في المغرب العربي»، يليه بحث عن «مرجعية القصيدة في الخليج والجزيرة العربية» يقدمه د.سعد البازعي، ويرأس الجلسة د. سليمان الشطي.

وأشار رئيس الجلسة قائلاً: إن المؤسسة لتشعر بالسعادة الغامرة لأن دعواتها قوبلت بالاستجابه منكم وهي مدينة بالشكر لكم على هذه الثقة التي تضاعف مسؤوليتها بالسعي الحثيث من اجل الثقافة العربية وطليعتها الأساسية الشعر العربي.. بعد ذلك بدأت وقائع الجلسة....

****

(*) كان الباحث الأساسي المكلف بهذا الموضوع هو د.معجب الزهراني وقد تاخر عن الموعد المحدد لارسال البحث فكلفت المؤسسة د.منيف موسى، وجاء البحثان معاً فرات اللجنة المنظمة إفساح المجال لهما معاً وقد كان.

الجلســـة الأولـــى

رئيس الجلسة، الأستاذ عبدالعزيز السريع:

فارسا هذه الأمسية عزيزان ولكل منهما مكانه الخاص في نفسي... الأول أستاذي، والثاني زميلي على مقاعد الدرس في الجامعة.. «جامعة الكويت»...

ويسعدني أن ابدأ بأستاذي العزيز الأستاذ الدكتور عبدالله أحمد المهنا... عميد كلية الآداب بجامعة الكويت..

- تخرج في جامعة كمبردج عام ١٩٧٥.
- تولى رئاسة تحرير المجلة العربية للعلوم الإنسانية، كما تولى رئاسة تحرير مجلة عالم الفكر، وله دراسات عديدة منشورة في المجلات العلمية بالعربية والإنجليزية منها:

١ - الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة.

٢ - قصيدة الحب عند صالح جودت.

٣ - تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة.

٤ - محنة الكويت في الشعر المعاصر.

٥ - الشاعر والموت: قراءة في مطولة الهمشري ، «شاطئ الأعراف».

- كما اهتم بتعريب عدد وافر من الدراسات الاستشراقية في مجال الشعر الجاهلي، بالإضافة إلى بعض الأبحاث والدراسات الأخرى في هذا الشأن.

ويسرني أن يقدم في هذه الأمسية بحثه حول (بنية المضمون في شعر العدواني) فليتفضل...

البحث الأول

بنية المضمون في شعر العدواني

د.عبدالله أحمد المهنا

قررت أن أموت!
انا. أنا..
قررت من تلقاء نفسي أن اموت
كي لا أرى زخارف اللسان
أو زوائف القلم
تهدم في ديارنا القمم
في ظل سلطة الجواري والخدم
تحت سماء الملكوت
قررت أن أموت!
نعم.. نعم
قررت أن أموت

العدوانـــي

تمهيـــد

(1)

ينتمي الشاعر أحمد العدواني (1922-1990) إلى جيل الشعراء العرب الذين ظهروا بعد الحرب العالمية الثانية، وحملوا راية التجديد، والدعوة إلى الإصلاح، والتبشير بحركة التنوير التي أخذت تسري بين شباب العرب بعد أن رأوا ما وصل إليه حالهم من ترد وتخلف في كثير من مناحي الحياة. وكان العدواني واحدا من هؤلاء الشباب الذين آمنوا بالإصلاح طريقاً إلى الرقي والتقدم، وقد صقلت الحياة القاهرية التي عاشها في الأزهر دارساً، زهاء عشر سنين (1939-1949)، الكثير من أفكاره

ورؤاه، حيث شهد ما كانت تنطوي عليه الساحة المصرية آنذاك من صراعات سياسية، ومعارك فكرية، ونزعات تجريدية في الفن والأدب والشعر والحياة، أسهمت كلها أو بعضها، بصورة أو بأخرى، في تكوينه الفكري والشعري، حتى بدا له أنه منوط بقضية كبرى تجاه توعية أمته وإيقاظها، من السبات والركود اللذين غشيا أوجه الحياة فيها، ومن الزيف والضلال اللذين يروج لهما باسم العادات أو الدين، والدين منهما براء، لذا حشد العدواني كل أدواته وطاقاته التي تساعده على أداء رسالته، فكان الشعر سلاحه الأول الذي امتشقه في وجه الزيف، وهو لما يزل في سن الطلب، ثم جاءت رسالة التعليم، التي أنيطت به، فيما بعد لتعزز من دعوته الاصلاحية نحو خلق جيل من الناشئة قادر على تجاوز التخلف، وبناء الوطن على أسس من معطيات العقل، ومنجزات العلم الحديث، وحين انتكست رسالته التعليمية، لسبب لا دخل له فيه، ساءه ذلك كثيرًا، حتى لم يُر أشد حزنا منه في مثل ذلك اليوم، إذ لزم بيته ورفض أن يتحدث إلى أحد[1]، وما ذلك إلا لإحساسه بالفجيعة التي أصابت رسالته الاصلاحية التي نذر نفسه لها، لكن حزنه لم يدم طويلا، إذ اختير، على أثر ذلك، ليكون مسؤولا عن الثقافة الفنية في الكويت، في وزارة الإعلام، ثم فيما بعد أمينا عامًا للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب حتى تقاعده منه سنة 1988، واستطاع الرجل من هذين الموقعين أن يخطط للثقافة العربية الجادة، لا على المستوى المحلي فحسب، بل وعلى المستوى العربي، فأسس عددًا من المجلات الثقافية، والسلاسل العلمية، التي أصبحت تستحوذ على اهتمامات القارىء العربي على امتداد الساحة العربية، ينتظرها بفارغ الصبر، لما تنطوي عليه من ثقافة رصينة، تخاطب عقله وفكره، وتوقظ احساسه بمواكبة ثقافة العصر، والتعرف على ايقاعات المعرفة المتسارعة في العلوم والفنون والآداب، وبهذه الوسائل الثقافية استطاع العدواني أن يوسع من الفضاء الجغرافي لحلمه بامتداد حركة التنوير العربية، التي أسهم فيها، في بادىء الأمر، بالشعر، لتشمل مناطق قصية في عالمنا العربي، لا تصل إليها الثقافة الجادة بانتظام، وما فتئت رسالته الثقافية تؤدي دورها التنويري حتى بعد رحيله عنا.

أما شعره، وهو ما يعنينا بالدرجة الأولى هنا، فقد ظل - رغم المتغيرات الكثيرة - خياره الأول في معركة التنوير، لم يتخل عنه حتى بعد أن أثقله المرض، وتمتد تجربته

فيه من أواخر الأربعينيات، حيث نجد أول قصيدة منشورة له «براءة» تعود إلى نهاية عام1946، وهي تجربة ليست بالقصيرة، تخللتها فترات صمت، كانت أطولها تلك الفترة الممتدة بين عامي1952 و 1963، بيد أن الشاعر لم يشأ أن يكشف النقاب عن أسبابها، أو مسوغاتها [2] ، ولم يصدر للشاعر إلا ديوان واحد هو «أجنحة العاصفة» عام 1980، وقد تأخر صدوره كثيرًا، إذ كان الشاعر طوال تجربته الشعرية مترددًا في إصدار الديوان لاعتقاده كما يقول : «إنني مصاب بما يسمى «مرض المثل الأعلى» فيخيل إليّ أحيانًا أن كل ما قلته من شعر لا يستحق أن يجمع ويطبع ويفرض على الناس.. وأن الكلمة التي أريد أن أقولها لم أقلها، وأن كل ما صنعته هو تجارب أولية[3]، ولا ندري بعد أكان هذا تواضعًا منه، أم هروبًا من المواجهة النقدية التي قد يتعرض لها شعره فيما لو جمعه في ديوان واحد؟، ولا سيما أنّ بعضا من شعره قد تعرض لنقد قاس[4]، قبل فترة قصيرة من إعلان رأيه في شعره، وبقي الشاعر محجمًا عن نشر ديوانه سنوات طوالا بعد هذا النقد، حتى قيض الله لتلك المهمة اثنين من محبيه وعارفي فضله هما سليمان الشطي وخالد سعود الزيد، فأقنعاه ، بعد إلحاح منهما، وتمنع منه، أن يقوما بمهمة جمع الديوان وإصداره، وقد تحقق ذلك في عام1980. ومن الجدير بالذكر أنّ الديوان لا يضم كل ما نشره العدواني أو نظمه من شعر، بل بقيت كثير من القطع الشعرية خارج الديوان إما لاعتبارات خاصة ارتآها الشاعر، فاحترم رأيه لذلك[5]، وإما لأن بعضها قد نشر لاحقا للفترة التالية لصدور الديوان حتى وفاته، ومنها أيضًا تلك القصائد التي وجدت ضمن أوراقه الخاصة بعد وفاته ونشرت في آخر الكتاب التذكاري الذي أصدرته رابطة الأدباء عن الشاعر.

يضم الديوان ثماني وستين قصيدة، منها أربع وثلاثون قصيدة على نظام الشطرين، وخمس مشتركة بين نظام الشطرين والتفعيلة، وتسع وعشرون منها وفق نظام التفعيلة، أما القصائد التي نشرها بعد صدور الديوان، أو نشرت بعد موته فتبلغ أربع قصائد في «مجلة البيان»، وسبع قصائد وجدت في أوراقه الخاصة، تضمنها الكتاب التذكاري[6]، ومازال أوراقه الخاصة تتضمن بعض القصائد التي لم يكشف النقاب عنها وتتوزع بين التامة والتي في طور التكوين، فالتامة تبلغ أكثر من عشر

قصائد، أما غير التامة فهي أكثر من أن نحصيها[7]. وتكشف التجربة الشعرية عند العدواني، من خلال مسودات قصائده أنها لا تستوي في لحظة شعرية واحدة، بل تمتد هذه اللحظات وتتعدد، بين اتصال وانقطاع، حتى تستوي القصيدة على لهب هادئ من التجربة الإبداعية ، ولعل هذا يفسر كثرة المحو والإثبات، والنسخ والإعادة، والشطب الذي تنطوي عليه أوراقه الخاصة، كما يفسر أيضًا تلك الوفرة من القصائد غير المنجزة أو شبه المنجزة، التي تركها العدواني للحظات شعرية قادمة، لم يتيسر له اتمامها، ولعل هذا أيضا يتواءم مع مقولته السابقة من أنه مصاب بعقدة «المثل الأعلى» وأن ما صنعه من شعر لا يعدو أن يكون تجارب أولية.

(2)

إن البحث عن بنية للمضمون الشعري عند العدواني يبدو مغريًا نظرًا لتشابه القضايا والمشكلات التي يثيرها شعره، ولكنه في الوقت ذاته، لا يخلو من أن يكون ضربًا من المغامرة النقدية التي قد تفضي بنا في نهاية الأمر إلى التساؤل عن مدى عمق ما تقدمه بنية المضمون من وعي في مجمل ما أثاره العدواني من إشكالات شعرية، سواء ما كان منها على مستوى «الأنا» وحدها، أو ما كان منها على مستوى «الأنا والاخر».

ولعل تحديد مفهوم دقيق لعنوان الدراسة يصبح أمرًا ملحاً على ضوء اضطراب المصطلح، وغموض بعض استخداماته، «فالبنية» على اتساع فضائها وتعدد استخداماتها في العلوم المختلفة، تصطدم أحيانا بمفهومي الهيكلية والمعمارية، وتتداخل معهما، بل واعتبرت أحيانًا بديلاً عنهما[8]، كما أخذت أيضا مفهوم الشكل Form، عند النقاد الجدد في الوقت الراهن[9]، مما يعني أن دلالته يكتنفها بعض الغموض، الذي يسمح باتساع استخداماته مع الحذر الشديد.

ومجمل القول في البنية أنها بحث في أساسيات وقوانين انتظام البنية في الأشياء، والعلاقات والتحولات، التي تتفاعل عناصرها في داخل «الوحدة» فتتشكل في سياقها قوانينها الخاصة، وطبيعتها الجوهرية[10]، ولعل تعريف (Jean Piaget) للبنية

أكثر دقة وتحديدًا حين وصفها بأنها تتألف من ثلاثة عناصر جوهرية: «الشمولية»، و«التحول» و «الانتظام»، فمن هذه العناصر الثلاثة يتكون مفهوم البنية على نحو يحد من تداخله مع غيره من المفاهيم الأخرى، فالشمولية تعني التماسك الداخلي للوحدة، باعتباره كيانا تحكمه قوانين ذاتية تمنحه سمات شاملة، قادرة على التحول الدائم إلى بنى من داخلها فتفيض بتشكيلة واسعة من الجمل الجديدة التي لا تخرج على نظام اللغة. وتتم هذه العمليات التحويلية وفق نظام ذاتي من داخل البنية ذاتها معتمدة في ذلك على قوانينها الداخلية في سياقها اللغوي[11].

ويصطدم البحث أيضا بعدم تحديد مفهوم دقيق لمصطلح «المضمون»، فما المراد من المضمون؟، أهو الموضوع الذي كان يلح عليه الشاعر؟، أم هو المعنى الجوهري الذي يتشكل في رحم الموضوع، أيا كان الموضوع؟ أم هو الوعي بالمحتوى العام الذي تدور في فلكه مجمل القضايا موضع الاهتمام والنظر؟، أم هو كل هذه الأشياء مجتمعة.؟ وينبثق في سياق هذه الأسئلة تساؤل آخر لا يقل أهمية عن الأسئلة السابقة وهو: ما دور الشكل الشعري في بناء المضمون؟ إذ من الصعب الفصل بين المضمون والشكل، فلا يتخيل مضمون لا يكون للشكل دور في انتظام ابداعه وبنائه. مما يعمق من الشعور بالمغامرة النقدية التي أشرنا إليها آنفاً.

ومهما يكن من أمر فإن إثارة هذه الأسئلة لا تعني بديلاً عن تحديد موضوع الدراسة، بل هي محاولة لطرح كل الاحتمالات للبحث عن صيغة تكفل تحديد الموضوع تحديداً يضمن تركيزاً شديداً على تماسك البنية الفكرية التي كان الشاعر يصدر عنها في تعامله مع وعيه بذاته من جهة، والواقع من جهة أخرى، ولذا فإن بنية المضمون، كما يبدو لنا، يقصد بها شبكة الموضوعات التي كان الشاعر يلح عليها حتى أصبحت تمثل رؤيته الشعرية المتكاملة، ودراسة البنية الموضوعية في الشعر لشاعر واحد، أو مجموعة من الشعراء، في عصر واحد، أو عصور مختلفة، معروفة في الدرس النقدي المعاصر[12]، إذ إن إيقاعات الموضوع تشبه إيقاعات الشعر من حيث التردد والتناوب إلى حد أن «يوري لوتمان» أطلق عليها مصطلح «تقفية المواقف»[13]، ويقصد بها أن يختم الشاعر كل مجموعة من المواقف والأفكار بموقف أو فكرة تلح عليه، فلا يلبث أن يكررها ويكثر من ترددها.

(3)

لا مراء في أن الجذور الرومانسية، التي انسربت إلى وجدان العدواني في أواخر الأربعينيات، وتجلت في بواكير إبداعاته، كانت وراء تكوينه الفكري والنفسي في مواجهة الذات من جهة والواقع فيما بعد من جهة أخرى، ليصبح الأخير مجسدا في شبكة من ركائز البنية الفكرية، محورها الجوهري هو التنوير، الذي يراد منه على المستوى العام توظيف العقل والمنطق في النظر إلى الواقع، وعلى المستوى الخاص استخدام العقل في المجال الإبداعي، وتتمثل أسس هذه البنية الفكرية في عدد من المضامين الشعرية التي تكون بالتوازي والتكرار، والتناص، والتشاكل، والتكامل بنية موضوعية متآزرة، أنفق العدواني فيها جل حياته مدافعًا عنها من غير هوادة، أو يأس أو مهادنة.

جدليات الرؤية الذاتية «للأنا»:

تمثل بعض البواكير الشعرية عند العدواني محاولة ابتدائية لاستكشاف عناصر الوعي في الذات المبدعة، وفرزها عن حركة الواقع تمهيدًا لنقد هذا الواقع وتحليله، ورفضه والتمرد عليه، والدعوة إلى تغييره، وهي في محاولتها هذه لا تنطلق من خارج هذا الواقع بل تنبثق من خضمه، حتى بدت وكأنها ردة فعل عنيفة لهذا الواقع:

ولم أر في طعام أو شراب
ولا في ملبس إلا تعلّه
كأني سابح في غمر بحرٍ
تذائبه الزعازع مستقله
فلا في اللجّ قرٌ له قرار
ولم يستطع إلى الشطآن رحله
فظل يدور في حنك المنايا
ويُنشط حوله التيار حبله
إلى كم تحْمِل الأعباء نفسي
وتضرب في المجاهل مستدلّه

وكـيف تطيب لي دار وفـيـهـا
بنو حـواء تفـسـد كل ملّـه(14)

هكذا تبدو صورة «الأنا» مفعمة بالقلق، والحيرة، مما يدفعها إلى مزيد من الكشف عن هذا الجانب السلبي من الوعي فيها تجاه الأشياء والنفس، فلا يتحقق لها من ذلك إلا مزيد من ترسيخ حالة هذا الوعي وتعميق مساحة الخلاف بين «الأنا» والواقع، فالتجربة الذاتية تكشف على نحو سافر انحراف طبيعة الناس وسلوكهم مما يتعارض مع المفاهيم العامة لإنسانية الإنسان:

خـبـرت الناس في يسـر وعـسـر
فـضـقت بـعـيـشـةٍ لـهمُ مملّه
وجـدت لديهمُ للشـر دنيـا
ولم أر عندهم للخـيـر ملّه
يحـرّك بعـضـهم آثار بعض
إذا صـحت ويطلبـهـا مُـعلّه
وقـد طبـعـوا على ظلم وبغي
كـمـا نشـاوا على جـهل وغـفله
سـواء كلهم في كل حـال
يصـرّف أمـرهم لؤم الجـبلّه(15)

وتأخذ الثنائيات التضادية في النص بعدًا جوهريًا في رسم الصورة الفارقة بين الواقع والمثال على نحو يرتبط بالتجربة الحياتية «للأنا» كما يجسدها الفعل «خبر» الذي يتصدر النص.

وإذا كان فعل «الوعي» يتوجه خارج النفس لسبر الحياة، فإنه لم يغفل في الوقت ذاته وعي «الأنا» بذاتها، وهو ما يمكن أن نسميه إن جاز التعبير «وعي الوعي» ، الذي يفجر أقصى طاقات «الأنا» في الدفاع عن المبادئ والمثل التي تنشدها في العالم المُحيط من حولها، فتتجلى لنا في مستويات مختلفة من المعاناة النفسية الشاقة التي

تعمل على تشخيص جوهر هذه «الأنا» فمرة تظهر لنا سابقة على الميلاد في ملمح إلى فكرة تجاوز الزمن:

أنا؟ ومن أنا؟

سجين الأجل المحدد

ظهرت في دفاتر الأموات

قبل مولدي... [16]

وتبدو عبارة «سجين الأجل المحدد» في سياق اكتناه النفس، فرصة لاختبار فعل الإرادة وقدرته على تجاوز مفهوم الموت الذي يحبط الحياة في نهاية الأمر، والعمل على التهوين من شأنه، فلا يكون حينئذٍ عائقًا لإرادة الحياة، ويطرد المضمون ذاته في قصيدة أخرى:

قال: وأنت من تكون؟

قلت: أنا المرهون

في خزائن الأمس

قال: إذن إليك الكفنا [17]

«فسجين» ، و «مرهون» إشارتان تنطويان على الإحساس بالقيود المعوقة لفعل الإرادة، ولذا يأتي رد الآخر – قرين النفس – على هذا الإحساس، مشوبًا بالسخرية «إذن إليك الكفنا»، هذا هو أيسر الطرق للخلاص، ولكن أترضى «الأنا» بالموت خلاصا من مأزق الواقع وحرقته؟! لا بل مضت تجلو حقيقتها مرة أخرى في مشهد آخر:

أنا غريب العالمين

زرعت في الدنيا شكوكي

وعشت في يقين [18]!!

ولعل هذه المزاوجة بين الفعلين «زرعت» و «عشت»، في سياق الشك واليقين، محاولة من «الأنا» للتوازي مع العالم، في ظل الإحساس بالاغتراب المبرر بفعل الإرادة «زرعت»، ونتيجة هذه الإرادة «عشت في يقين»، وهو ما تنشده «الأنا» لكن هذا المهد النفسي المطمئن لا يلبث أن ينفتح على مجلى آخر «للأنا» تصبح فيه، بعد أن ضاقت

بها السبل، منغلقة على ذاتها في لعبة التوازنات النفسية بينها وبين الواقع، في سياق من التبادلية الثنائية التضادية، التي تنطلق من الذات وترتد إليها في وقت واحد، مما يعني أن رسالة «الأنا» لا تتجاوز ذاتها إلى الآخر، وهذا ما يزيدها ألما وحسرة:

لمن أشكي ؟ لمن أبكي؟

لقد ضاقت بي الحيل

أنا المكسور والمنصور

والمأسور والآسر

أنا المهجور والهاجر....

ولست بلائم أحدًا

على عمري الذي ضيعته أو ضاع

أنا المسؤول عن نفسي...

وما لاقيت من أوضاع (19)

حري بهذا الإحساس المحبط أن يقعد «الأنا» عن سعيها وراء الآخر المستغلق فهمه على تجاوز واقعه إلى واقع جديد، يحتكم فيه إلى العقل والمنطق، لكن الإيمان بالرسالة وبالآخر المستهدف من الرسالة يدفع «الأنا» إلى أن تدخل هذا الآخر معها في «لعبة المرايا»، في مراوغة منها لاصطياده في شبكة انعكاساتها لإيقاظ مفهوم الوعي والإدراك في نفسه، فتبدأ بنفسها ثم تدعوه إلى الولوج في عالم المرآة ليرى حقيقته هو بنفسه من الداخل لا كما يراها الآخرون:

حدقت في مرآة نفسي

فلم أجد نفسي!!

بل لاح لي حشد من الظلال..

جميلة الشكل.

لكنها وا أسفا!! ليست لي!!

✡✡✡✡

حدقت في مرآة نفسي!

فلم أجد نفسي..

بلى..

وجدت هيكلاً..

تمردت كنوزه على البلى..!!

وا أسفا!! كنوزه تمردت على البلى!!

فصار للقبر وللتابوت والصنم

في ظل وجداني حرم

✡✡✡✡

حدقت في مرآة نفسي

فدار رأسي

✡✡✡✡

يا أنتم!! يا أهلي

لكم مرايا في نفوسكم

فحدقوا فيها!!

لكن بصدق لا يهاب السيف أو يخشى القلم

وخبروني ما الذي تقوله

المرايا

عن عالم الخفايا...!!

✡✡✡✡

يا أنتم!! يا أهلي

عودوا إلى نفوسكم

وحدقوا فيها...

لعل من بين ظلالها.. ظلي

فأنتم يا أهلي...

وا أسفا.. مثلي!![20]

تبدو تجربة المرآة في نص العدواني السابق مثيرة حقًا فمع أن الأصل في المرآة أن تشعر «الأنا» بالاختلاف عن الآخر، فإنها عند «الأنا» تتجاوز الآخر إلى ذاتها هي لتشعر بعمق الاختلاف بين الأصل والصورة في ثلاث دورات تنتهي الأخيرة بالإنهاك العقلي. ففي الدورة الأولى لا يظهر من المرآة إلا ظلال جميلة، لكنها مخالفة تمامًا لأصل الصورة مما يشير إلى وجود «الأنا» خارج ذاتها، وأن بإمكانها هي أن تصبح موضوعًا خارجيًا شأنها في ذلك شأن الأشياء في الخارج خاضعة للتقييم والحكم[21] وأن هويتها الحقيقية ليست في هذا الشكل المادي الذي تنعكس ظلاله على المرآة، بل تبقى الحقيقة الكبرى لها خارج المرآة تحتاج إلى التأمل والكشف. وتبدأ الدورة الثانية للمرآة فتبدو قريبة من سابقتها غير أنها تتسم بالمراوغة والإثارة المعبرة عن الانشطار المستمر بين الأصل والصورة، فالأصل يتأبى على الظهور تاما مرة أخرى، ولا يظهر منه إلا ما ينبيء بقدرته على تجاوز الموت، وهو الممثل له بالهيكل، والهيكل هو أصل هذه «الأنا» المتمردة التي احتضنت في وجدانها مناهضة أشكال الموت والأوثان. وإذا كان ثمة من فرق بين المرآتين فيكمن في درجة الاستجابة نحو ما تعكسه المرآة من ظلال أو رسوم، ففي حين تتم نفي صلة «الأنا» نفيا باتًا، بانعكاسات المرآة في الدورة الأولى نجد أن الثانية أقرب إليها على الرغم من نفيها ابتداء، لكن قدرتها على إثارة «الأنا»، وتفاعلها معها تمنع «الأنا» في نهاية المطاف من تأكيد نفيها عنها، وتبقى مفتوحة لكل الاحتمالات، أما الدورة الثالثة للمرآة، فلا تقول شيئًا على الإطلاق، إذ لا تقوى «الأنا» على الرؤية فيتوقف عمل المرآة.

ولا تبدو «الأنا» في أي من المرايا الثلاث – كما قد يبدو – منطوية على نفسها، أو معزولة عما يحيط بها، بل إن وعيها بنفسها يمتد إلى وعيها بالآخر النظير، الذي تريده أن يكون متوازياً معها في درجة الوعي، ليكتشف ذاته من داخلها بعيداً عن الخوف، فالداخل ينطوي على أسرار وخفايا، لا تفصح عن نفسها إلا حين يتم الارتداد إلى الذات وتأملها. وفي سبيل ايقاظ هذا الإحساس بالرؤية الداخلية للآخر النظير يتم التوازي معه انتماء بصورة حميمة «يا أنتم يا أهلي»، لإذابة الفوارق، والحواجز بين الداعي والمدعو، وإغراء الآخر بمحاولة بدء التحديق من الداخل، باستخدام مرآة النفس، فقد يؤدي ذلك في النهاية إلى اكتشاف ظل «الأنا» في مرايا الآخر، وهو ما تود «الأنا» تحقيقه ليتم التوازي مع الآخر وعيًا كما هو انتماء.. ولذا نراها في نهاية

الخطاب تؤكد على نتيجة التماثل بين «الأنا» والآخر في سياق الأسف، لإظهار حجم المعاناة المطلوب اجتيازها بصورة جماعية لاستنهاض الوعي الجمعي في مواجهة التخلف الذي تضطلع «الأنا» بمواجهته، وتتحمل وحدها تبعات مناهضته.

وتبدو فكرة التحديق الواردة في النص، هي الخيط الذي يقود في النهاية إلى الإحساس بالوعي، أيًا كانت نتيجة هذا الإحساس، إذ يكفي أن ترى «الأنا» نفسها في مرآتها، لتميز بين الزيف والحقيقة، ولذا كان هناك إلحاح على استخدام الفعل «حدق» مسندًا إلى ضمير المتكلم ثلاث مرات، ومستندًا إلى ضمير جمع المخاطب مرتين، لتحقيق نوع من الوعي يحرك سبر الذات من الداخل قبل التوجه إلى الخارج الذي يمثل لب المشكلة وجوهرها، وكأن حالها يقول: فإذا لم أكن مرئيًا من الداخل ومدركاً في الوقت ذاته درجة الاختلاف في وعيي لنفسي فكيف يتسنى لي أن أرى الأشياء خارج ذاتي؟ ومن هنا كان هذا الاكتناه المستمر لجدليات «الأنا» بوعيها بذاتها، أو بغيرها لتأكيد مفهوم الاختلاف الذي قد يتسع بينها وبين الآخر حتى يظن ألا تلاقي بينهما، وقد يضيق حتى كأن لا اختلاف بينهما، فهما في الهم سواء ، وما بين فضاءَيْ الاختلاف والاتفاق تتحرك «الأنا» على نطاق واسع لنقد كل الأوضاع وتحليلها تحليلاً يكشف عن عوارها، وينبه إلى خطلها، ويحث على التمرد عليها.

(4)

جدلية الموت:

يأخذ الموت بعدًا جوهريًا في البنية المعمارية لعدد غير قليل من قصائد العدواني سواء في نقده لمجمل أوضاع الواقع، المناقض لطموحات «الأنا»، أو في ارتضائه الموت خلاصًا من واقع لا جدوى من إصلاحه. وتأخذ لفظة «الموت» مسحة دلالية واسعة لتضفي على الواقع صورة مأساوية كثيفة القتامة:

أيامنا تموت..

كالحشرات في خيوط العنكبوت

أيامنا تموت،
تنحل في بالوعة الزمن،
وظل خضراء الدمن..
المرأة الحسناء في المنبت السوء
لها وطن.
أيامنا تموت،
كالحشرات في خيوط العنكبوت
أيامنا.. للدود قوت.. (22)

هذا الإحساس الطاغي بفكرة الموت، والإلحاح المستمر عليها من خلال التكرار النصي، أو التوازي المضموني، كما سنرى فيما بعد، لا ينبثق بصورة حادة، إلا من واقع آخر مواز لواقع الموت، وتأتي عبارة و «ظل خضراء الدمن... في المنبت السوء» اشارة ثرية بمضمونها التراثي لتجسيد هذا الواقع الآخر، الذي ينهض على أشلاء الآخرين، من الشرفاء والثائرين على واقعهم:

والقمم الثائره
ملعونة كافره،
ليس لها في عرفنا حظ من الشرف
تموت بالمجّان   على أحذية السلاطين
وترفل الخصيان   بحلة النياشين

وتبدأ عناصر تجليات هذا الواقع في التبلور وفق مستويات التصنيف الاجتماعي، التي تسم الخارجين على أعرافها، أو المتمردين على واقعها باللعنة والكفر، وتمنح المائلين، والمنافقين لها أرفع النياشين، ومن ثم يصبح الموت مجانًا نصيب الفئة الأولى، والحياة المرفهة نصيب الفئة الثانية.

ويصنع الخطاب الشعري في لوحتيه السابقتين مناخًا غريبًا لفعل الموت، وانسرابه في حياتنا، فهو موت كموت الحشرات في خيوط العنكبوت، للدلالة على تمكنه من حياتنا،

وعجزنا وهواننا عليه، وهو موت ينسرب بنا في بالوعة الزمن للإيحاء بمدى الضياع الذي يقاد إليه المجتمع، وانفلات السيطرة على هذا الضياع، وهو موت تحت أحذية السلاطين، في إشارة إلى سطوة السلطة وامتهانها كرامة الإنسان الذي يأبى أن يكون تابعًا، أو منقادًا لما تفرضه هي عليه مما لا يتوافق مع مبادئه، وتتجلى الغرابة حقًا في تلك العلاقة المعقدة التي تجمع بين العناصر الثلاثة السابقة في خلق مناخ الموت المتعدد الوجوه والقسمات. وتأخذ لفظة «تموت» التي تتكرر، في سياق هذه العلاقات بعدًا أساسيا في بنية اللغة والصور المجسدة لتعددية الموت، وهي حين تنفتح على مفهوم جديد للموت تلغي وجودها في بنية تركيبية خاصة توحي بمفهوم خاص للموت.

ويتوازى مفهوم الموت الشامل في قصيدة «مدينة الأموات» مع القصيدة السابقة، لتصبح رؤية الموت هي الرؤية على منطق الحياة:

يا صاحبي

إياك أن تراع مما تشهد

فأنت في مدينة انقطعت عن الحياة

تدعى: مدينة الأموات

... مدينة نام السكون فوقها

وملأ الظلام أفقها

فلا تحس في ثراها حركة

هواؤها جمد

تغيرت هيئته

حتى يلائم البلد!!(23)

ويتبلور مفهوم الموت الخاص، الذي ينطلق منه النص الشعري، في قصيدة «مدينة الأموات»، ليؤسس لمفهوم الموت الافتعالي الذي يقيد حركة الحياة. أو يخلق واقعا يتواءم مع المناخ العام الرافض لمنطق الحياة القائم على التحول المستمر لكل أشكال الحياة، وفق قانون التطور، ولتحقيق ذلك المفهوم يعمد النص إلى الاتكاء بشكل خاص

على الجانب السردي من الرؤية في تقديم فضاء الموت الشامل، في سياق العناصر المرئية وغير المرئية، التي تستمد حيويتها من شبه الحوار القائم بين «الأنا» والآخر، حيث تبدو «الأنا» في مقام دليل «مدينة الأموات». إنها حين تُقدم المدينة تتوجه إلى الآخر المخاطب ابتداء، بعدم الفزع مما يشاهد، لأنه في «مدينة الأموات» لتهيئته نفسيًا لمشاهد الموت وفق الرؤية «الأنوية» لمفهوم الموت، ثم تبدأ في عرض مشاهد الموت المحكومة بقطبين رئيسيين: السكون نقيض الحركة، والظلام نقيض النور، إذ تتشكل في محيطهما صور الموت التي تتنامى في مسار يعكس حس الفاجعة التي أوصلت المدينة إلى هذا الوضع المأساوي، ثم يعمد النص في نهاية الشريحة الى الكشف عن سر هذا الموت ليتبين أنه موت افتعالي، قصد به تكييف الحياة، وسربلتها بما يخدم أغراضًا خاصة تتنافى مع حركة الحياة.

وإذا كانت الشفرة، «حتى يلائم البلد»، التي ختمت بها الشريحة، كافية لحل أزمة الموت، والوصول بها إلى غايته، من منظور الرؤية السردية، فإن البنية السردية لا تلبث أن تنثال في دوائر متتابعة تصدر عن مركز واحد، وهو هيمنة الموت على الحياة، وتلتقي جميعا في بنية تكرارية «يا صاحبي إياك..» تقدم على أثرها مشهدًا جديدًا من مشاهد الموت يعمد فيه النص إلى إدخال تقنية أخرى في شبه الحوار تتجاوز فيه «الأنا» الرؤية الفردية إلى الرؤية الجمعية، لكشف المزيد من أسرار «مدينة الموت» في سياق من القول المنسوب إلى الآخر، لتعضيد رؤية «الأنا» لمشاهد الموت في المدينة:

يا صاحبي
إياك أن تراع مما تشهد
إني ساروي لك ما يقوله الرواة
عن هذه المدينة....
مدينة الأموات
قالوا....
... لها شوارع سقوفها من الحجر
تمنع ان ينفذ من خلالها الضياء والهواء

وخيم الليل بها...

... فما له انتهاء

وربما خيل للسارين في دروبها

اشباح!!

مفزعة قبيحة الأشكال

قد ألف الرواة عن اخبارها

الحكايات الطوال!!

..وفي مدينة الأموات...

مجامع من الكهوف والسراديب

تكومت فيها القبور

وكل كوم حوله رمم(24)

ومع أن إسناد القول، في الحكاية السردية للنص، إلى «الرواة» يفتح أفقًا واسعًا لدخول عناصر ذات صبغة خيالية أسطورية، في وصف مظاهر الموت، في صورة مرئية أو إيحائية، تعمل «الأنا» على تثبيتها في المكان، فإن النص يعاني بشكل واضح من كثرة عناصر الغياب التي تفتقر إليها أنسجته الرأسية والأفقية من خلال البياض الذي يشير إلى توقف اللغة عن العمل.

ومهما يكن من أمر فإن بعضا من العناصر الأسطورية الماثلة في النص، كالشوارع ذات السقوف الحجرية، التي تمنع نفاذ الضوء والهواء، والأشباح المفزعة، ومجامع الكهوف والسراديب التي تكومت فيها القبور- كلها تعمل باتجاه ردم فجوات توقف اللغة من خلال انفتاحها على السرد الحكائي الذي يتسع فضاؤه فيستغرق حديث «الحكايات الطوال»، التي تثير الخيال، وتحفزه على ادخال عناصر أخرى، لم يأت بها النص، وتوحي بها عبارة «الحكايات الطوال» في السياق النصي، وهذه الطريقة التحفيزية للخيال من وسائل الإغراب(defamiliarizing techniques) التي تلجأ إليها «الأنا» باعتبارها وسيلة اتصال ذاتية يقوم بها المخاطب نفسه، عوضًا عن

قبضة اللغة الشعرية التي تفرض وجودها على المخاطب، بشكل مباشر[25]، وتجعله واقعاً تحت هيمنتها من غير أن يكون له أدنى دور ولو كان خياليا في رصد «واقع الموت» الذي تتحدث عنه «الأنا»، على نحو متكرر.

ومن المثير حقاً أن رؤية الموت عند العدواني لا تلبث أن تتكرر في قصائد أخرى مشابهة، ففي قصيدة «مدينة» تكاد تكون الرؤية هنا متماثلة في عمومها مع قصيدته السابقة، «مدينة الأموات»:

مدينة في فلك مهجور
سماؤها نجومها، قصور
سكانها رعاع الدود
تدب في ديجور
طعامها شرابها دم الدود
ونَضَحُ جثث الدود
قد ألِفَتْ حياتُها معيشةَ القبور
مدينة قد عششت فيها عناكب الخراب
وحكم الموت بها الأرباب
وأغلقت من دون أهلها الأبواب...[26]

هذه الصور الغريبة التي ينتظمها النص في تحديد المضمون الدلالي للموت الحاكم الذي يفرض تبعات حكمه على بنية المدينة مكانًا وسكانًا إلى حد الحصار والعزلة التامة – إنما تصدر عن إحساس مفعم بالحساسية الإنسانية تجاه الحياة والإنسان، ومن هنا جاءت هذه الصور المنفرة لواقع يموج بمظاهر التخلف التي تحاصره كالموت.

وإذا كانت لفظة «تموت»، ومشتقاتها الصرفية تتوزع بشكل لافت للنظر على جميع شبكات النصوص التي أشرنا إليها قبل قليل فإن المفردات ذات العلاقة الدلالية مع اللفظة السابقة مثل قبور، وجثث، ورمم – قد أسهمت هي الأخرى مع سابقتها في خلق بنى متكررة لفظًا أو متوازية دلالة، في تصوير أجواء الموت، عن طريق التوافق أو

التراسل الشعوري للوحدات التي تتكون منها النصوص [27]، مما يشعر بسطوة الرؤية التي تنتظم إشكالية العلاقة بين الكلمات والمضمون، وينتج عنه في النهاية تفاعل حي للمضمون في مجموعات لغوية مترابطة يهيمن عليها التكرار والتشاكل والتباين الدلالي، ولعل الجدول التالي يوضح بعضًا من أنماط هذه التشاكلات المهيمنة على المضمون في تجلياته المختلفة، عبر شبكة النص.

تكرار لفظي:

أيامنا تموت // كالحشرات // في خيوط // العنكبوت

أيامنا تموت // كالحشرات // في خيوط // العنكبوت

يا صاحبي // إياك // أن تراع

يا صاحبي // إياك // أن تراع

مدينة // الأموات

مدينة // الأموات

مدينة // الأموات

تشاكل دلالي:

أيامنا.. تنحل // في بالوعة الزمن

أيامنا.. للدود // قوت

مدينة// نام // السكون فوقها

لا تحس//في ثراها // حركة

ملأ // الظلام // أفقها

خيم	// الليل	// بها
تدب	// في	// ديجور
مدينة	// انقطعت	// عن الحياة
ألفت	// حياتها	// معيشة القبور

تباين دلالي:

وظل	// خضراء الدمن..	// في المنبت	// السوء	// لها وطن
والقمم	// الثائرة	// ملعونة	// كافرة	
تموت	// بالمجان	// على	// أحذية	// السلاطين
ترفل	// الخصيان	// بحلة	// النياشين	

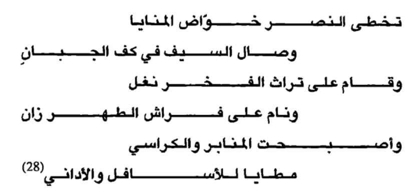
إن هذا التكرار، وتلك التشاكلات والتباينات، بأنماطها المختلفة، تخلق في داخل نصوصها أوضاعاً شديدة التعقيد في عرض المضمون الشعري من زواياه المختلفة، غير أن العلاقة بين هذه العناصر ليست اعتباطية، بل تخضع في علاقاتها إلى نظام «المتواليات» التي تفرض على التعبير الشعري، تحت وهج الرؤية، أن يتجسد المضمون الواحد في أنماط تعبيرية متساوية، وفي داخل عناصر هذا المضمون يتواكب التماثل والتباين معاً، في تجمعها حول محور واحد هو الموت، كاشفاً عن تجليات موقعية في أنسجة النص الشعري من جهة، وعن «ميكانيزم» التعبير الشعري عند الشاعر من جهة أخرى، حين يصبح توصيل المضمون أو الرسالة هدفًا جوهريًا لا محيد عنه، كما هو الحال مع العدواني في رسالته التنويرية.

(5)

نقد الواقع ومراجعته:

إذا كان الموت هو المضمون الشعري العام الذي تصدر عنه رؤية العدواني في نظرتها إلى الواقع في عمومه، فما مسببات هذا الموت التي يرفض العدواني أن يقبلها

أو يهادنها، أو يساوم عليها، والتي أصبحت بمرور الزمن تمثل هاجساً مقلقاً وعذاباً ممضاً تقلب فيه الشاعر بين الاغتراب، والسخرية، والرحيل بالموت عن هذا الواقع، كخلاص من هذه المعاناة الدائمة التي تدفعه إلى أن يتفجر شعرًا غاضبًا، وهو يرى ما آلت إليه أوضاع الحياة في عصره، حيث انقلبت المفاهيم والقيم والأعراف إلى نقائضها؟:



تخطى النصر خوّاض المنايا
وصال السيف في كف الجبانِ
وقام على تراث الفخر نغل
ونام على فراش الطهر زان
وأصبحت المنابر والكراسي
مطايا للأسافل والأداني[28]

هكذا يبدو الموقف كما يراه العدواني، نظام من التبادلية غير السوية في الأدوار والمواقع، حتى بدا الموقف كما لو كان مشهدًا من مسرحية هزلية، قصد بها إثارة الضحك والسخرية.

إن التوقف عند هذا الجانب السلبي من المجتمع، المفعم بالسوداوية، في نظام من الثنائيات الدلالية المتعارضة يعني توجيه الانتباه إلى اللامعنى للتمايز الإنساني في المواهب والطموح والقدرات، التي هي في جوهرها أساس هذا التمايز في ميزان العدالة البشرية، وكل هذا يتم في مهاد لغة تقريرية، تسودها النبرة الخطابية العالية، التي تنثال في سياقها لحظات هذا التبادل في صيغة الماضي المنفتح على الحاضر. وتنتظم المكونات اللغوية لمضمون النص تشاكلات صرفية ممثلة بالأفعال صال + قام + نام، وأخرى نحوية، فعل + فاعل+ شبه جملة، كما هو ماثل في الشطر الثاني من البيت الأول، وفعل + شبه جملة + فاعل في البيت الثاني بشطريه، كما ينبثق من مجموعهما تشاكل إيقاعي آخر. ولعل مضمون هذه التبادلية السلبية التي ينبه الخطاب إليها كانت وراء صنع هذه التشاكلات لحالات تردي الواقع.

ويطرد في ذهن العدواني مضمون هذا التبدل والتغير اللامعقول فنجده عنده يتمفصل في مشهد آخر، يرتبط مع سابقه بوشائج المعاودة المضمونية التي يهيمن عليها التشاكل في تبدل الأدوار، والتغيير اللاعقلاني في المفاهيم:

إبليس في معترك الزعامه

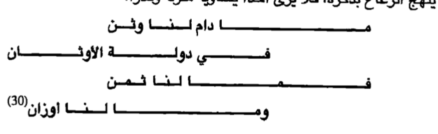
اشهر إسلامه

ولبس الجبة والعمامه

وراح يدعي الإمامه(29)

تبدو طرافة المشهد هنا كامنة في هذا الانقلاب المفاجئ في الدور التاريخي للشيطان، وما تثيره لفظة «إبليس» من تداعيات دينية، عن مفهوم الشيطان، في مقابل ما تثيره ألفاظ «الجبة والعمامة» و «الإمامة» من إيحاءات مغايرة تمام المغايرة للمفهوم الإبليسي، ومع ذلك يتم الانتقال إلى هذه الأدوار، كأقنعة وقتية تخدم مصالح خاصة، لا علاقة لها بالقيم والمبادئ والأخلاق، ولذا يضفي النص على هذا التبدل الغريب مسحة من الدهشة والعجب حين يتم ذلك من النقيض إلى النقيض، لا لشيء إلا لأن مقتضيات «الزعامة» تقتضي هذا التبدل، وأحسب أن أقنعة الجبة والعمامة، والإمامة، التي يتم التخفي وراءها إشارة إيحائية إلى تحالفات السلطة مع رجال الدين، ممن باعوا ضمائرهم من أجل المنافع الزائلة، وهي الفكرة التي تتردد في شعر العدواني في أكثر من مكان في الديوان.

وإذا كانت إغراءات «الزعامة» أو السلطة تستوجب مثل هذا التحول الغريب، فإن العدواني ينسب إلى السلطة الجائرة كل أسباب التخلف التي تعوق انطلاقة الحياة، وأنها وراء امتهان كرامة الإنسان، وإذلاله، وقتل إبداعاته، وطموحه، فلا مكان في المجتمع إلا لشخص واحد، تضفي عليه من الطقوس والنعوت، ما يصبح معها وثنًا يلهج الرعاع بذكره، فلا يرى أحداً يساويه منزلة وقدرا:

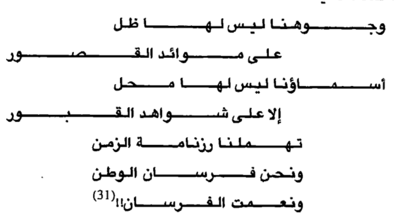

ما دام لنا وثن

في دولة الأوثان

فما لنا ثمن

وما لنا أوزان(30)

هكذا تبدو إطلالة الواقع عند العدواني مشحونة بالتنافر بين السلطة القهرية والإنسان، فالسلطة لا تريد من الإنسان إلا أن يكون عبدًا ذليلاً منقادًا لرغباتها، وإلا فهو عندها ساقط لا قيمة له:



وجوهنا ليس لها ظل
على موائد القصور
أسماؤنا ليس لها محل
إلا على شواهد القبور
تهملنا رزنامة الزمن
ونحن فرسان الوطن
ونعمت الفرسان!![31]

هذه المفارقة الجوهرية، من منظور الـ «نحن» تجسد واقعاً يعمل على تصنيف أبنائه وفق اعتبارات خاصة لا صلة لها بقيمة الإنسان إلا من حيث موقعه، قربًا أو بعدًا من دولة الأوثان. وتولد التوازيات الدلالية، لمضمون السقوط، في البيتين السابقين، إحساسًا بالرفض التام إلا من القبور، فالوجوه تفتقد ظلها حيث يجب أن يكون لها ظل، والأسماء تفقد قيمتها إلا من شواهد القبور، كما يتولد عنها تراسل آخر يتضاد معها، على مستوى المضمون والدلالة، لخلق نوع من التوازن بين الإحساس بالرفض من السلطة، وبين الإحساس بالقيمة الجوهرية للذات من منظور الـ «نحن» و«نحن فرسان الوطن»، وتكتمل ذروة النشوة والإحساس بالتوازن حين تصدر «الأنا» حكمها على الموقف، و «نعمت الفرسان»، مما يوحي بمدى المفارقة في تطبيقات الواقع.

ويطرد الإحساس بحكم الفرد عند العدواني، حين يرى ذلك التلازم غير الطبيعي بين الحاكم المستبد والرعية الجاهلة التي تخلع عليه صفات التأليه واضعة فيه كل آمالها:

عكفوا على صنم وقالوا ها هنا
سر الحياة وما لنا عنه غنى
ولو استفاقوا من ضلالهم رأوا
جنح الظلام على حماهم هيمنا

النور عندي كالضحى، لكنهم
ظنوه سحرًا ليس يشفي مؤمنا
وغدًا إذا كشف الغطاء واقبلت
زهر الكواكب باهرات بالسنا
سيرى ويعلم كل من عشق الهدى
من فاز بالأقمار، أنتم أم أنا؟

....

يا عابدي الأصنام يبغون العلا
خدعت رهين الكهف بارقة المنى[32]

هذه الوثنية التي يدينها العدواني مرتبطة عنده بالجهل والتخلف الذي يدفع إلى الاعتقاد بمثل هذه الأصنام، ومن هنا كان هذا الاتكاء على ملفوظات «الظلام» و «الضحى» و «الهدى»، و «زهر الكوكب» و «السنا»، و «الأقمار» ، و «الكهف»، للإيحاء بجدلية الصراع بين الجهل والتنوير في محيط يسبغ على السلطة قدسية خاصة، «صنمًا بأصباغ الطقوس مزينا»[33]، ولا تغفل «الأنا» في سياق هذه الجدلية أن تراهن على الحقيقة وهي تضع نفسها في إطار تعارضي مع الآخر، معتقدة أن الآتي سيكشف عن حجب هذه الحقيقة الغائبة، ما التزمت آليتها (من عشق الهدى)، وحينئذ يصبح الموقف تساؤلاً حادًا عمن فاز بهذه الحقيقة.!

وتصبح تحالفات السلطة وبعض رجالات الدين غير المتنورين، وسيلة أخرى لتمكين السلطة من بسط قبضتها، وإحكام سيطرتها على قطاع كبير من بسطاء الناس نظير ما يحصل عليه رجال الدين من امتيازات خاصة، ويأخذ هذا المضمون بعدًا أساسيًا في مضمون التوسع الشبكي أو الخيطي لفضاء السلطة التعسفية التي يطرد اتكاء العدواني، في أكثر من موقف، على فضح أساليبها المختلفة في امتهان كرامات الناس، والاستخفاف بعقولهم وإخضاعهم لمنطقها:

عمامة على ضفاف مائده
تصبح قاعده
يقف فوقها مدار الشمس

وتسكن الحياة كلها على جداول الأمس

....

مائدة يصنعها السلطان

تزينت بأجمل الألوان

....

عمامة على ضفاف مائده

وثيقة ما بين سكان القبور

وساكني القصور

كانت ومازالت على مختلف العصور.. خالده

تُصور التوراة والإنجيل والقرآن

حسب مراد الطبقات السائده(34)

هكذا يحدد النص أبعاد هذه العلاقة بين السلطة ورجال الدين، فعلى ضوء احتياجات السلطة يتم كل شيء وفق مرادها وهواها، من خلال التفسير والتأويل والفتوى، ولا ينسحب هذا الحكم بطبيعة الحال على جميع رجال الدين، بل على فئة خاصة، اتخذت من خدمة السلطة وسيلة لتحقيق أغراضها ومنافعها الدنيوية على حساب الدين، ويؤكد النص على تأريخية هذه العلاقة التلازمية في كل عصر، وعلى تحققها في بعض رجال الدين ممن يحسبون على الديانات الكبرى الثلاث.

وتأخذ المفارقة في هذه العلاقة بعدًا آخر في تجليات النص، حين تصبح هذه العلاقة منسحبة سلبًا على طرف آخر هم سكان القبور في مقابل ساكني القصور، فالثوار والخارجون على السلطة مصيرهم القبور، حسب منطق هذه العلاقة.

ويتداعى في فكر العدواني من نتائج هذه العلاقة، أنها كرست في نفس الإنسان الخنوع، والنزوع إلى الطاعة العمياء، وغرست في وجدانه أن جماع الأمر كله يتوزع بين سادة لهم السلطة والجاه، لا ينازعهم فيهما منازع، ورعاع لا حظ لهم من شرف أو جاه، قدرهم أن يكونوا عبيدًا لسادتهم، مهما نالهم من خسف أو مهانة أو ذل، على أيدي سادتهم:

أنا بالسيد لا أكفر

السيد؟ ! ما أعظمهُ!!

ما أكرمه !!

هو ربي

. . . . .

أتعبد في محرابه..

وأروح اقبل نعليه...

كي يرضى بي

كلبًا أو قطًا يقعي

بين يديه...

. . . . .

مهما لاقيت من السيد!!

ساظل له عبدًا

يهتك عرضي..

يسلخ جلدي

يطعنني بالخنجر...

يصنع مني سيفًا

أو كرباجًا

يضرب عبدًا يتحرر

وأنا ملك السيد

وأقر له بالملكية!![35]

هذا الإحساس الطاغي بفكرة العبودية المهيمنة على فكر هذا الإنسان تقتل في وجدانه إنسانيته وتحوله إلى آلة صماء في يد سيده يستخدمها متى شاء وكيفما شاء. وحين يقدم النص هذا الأنموذج من العبودية المفرطة التي تصل إلى حد الشرك في الربوبية، إنما يكشف عن عوار ما يعتمل في نفوس الكثيرين من خوف ورهبة، وجهل وتخلف، يحول بينهم وبين فكرة التخلص من الإحساس بالدونية. إن مفهوم العبودية عند العدواني هنا يوازي مفهوم الموت، فإلغاء مشاعر الإنسان وأحاسيسه، هو إلغاء لوجوده، وهو الموت بعينه.

وتأخذ صورة العبودية في النص أنماطًا مختلفة، فمن العبودية المطلقة، المتماثلة مع الربوبية، إلى الخنوع المطلق حتى ولو وصل الأمر إلى سلخ الجلد وهتك العرض، ويجنح النص في عرض مشاهد العبودية، عند هذا الأنموذج إلى التجسيد اللغوي الحاد لفاعلية العبودية في النفس حين يصل الأمر إلى تقبيل النعل أو حين يصبح العبد في يد سيده سوطًا يضرب به المتمردين عليه، أو حين يلغي وجوده تمامًا ليصبح شيئا من مقتنيات سيده، أو حين يتساوى الإنسان مع الكلب أو القط يقعي ذليلاً بحضرة سيده، ولا يبالي بعد ذلك ما يفعل به. وتزدحم مكونات النص اللغوية بالأفعال المضارعة التي تولد حسًا بالعمومية المطلقة التي تتجاوز حدود المكان والزمان، ليصبح الأنموذج بالتالي أنموذجا إنسانيا عاماً، يمكن وجوده في أي مكان أو زمان، لكن هذا لا يعني أن النص لا يحيل إلى واقع مشاهد، بل على العكس من ذلك تماما إن مشكلة هذا الأنموذج التي يستعرضها النص هي في واقع الأمر مشكلة الإنسان العربي المعاصر الذي يرتعد خوفًا من المطالبة بالحرية، لأنه يدرك مدى ما سيناله من أذى وتبعات هائلة لا طاقة له بها، ولذا نراه يصرخ مرعوبًا:

الحرية ترعبني
تقذفني في جو فراغ
يغتال كياني. . . . .
ويطوّح بي في مهواة
. . . . . .
قولوا لدعاة الحريه. . .
فليبتعدوا عني
أنا ضد العتق
أنا مخلوق للرق
. . . . .
الحرية عزم وإراده
الحرية ما خلقت لي. . . .
بل خلقت للساده!!
فأنا مهما نلت من الرفعه
والصيت وطيب السمعه!!
. . . . . .

سأظل مدى عمري عبدًا

يخشى خطر الحريه[36]

هذا الرعب القاتل فرقاً من الحرية وإيثار العبودية عليها ما كان ليتجذر في النفوس إلى هذا الحد لولا أن الوسائل القمعية ضد حرية الإنسان كانت قد رسخت هذا الإحساس، واغتالت نقيضه، وهو الإحساس بقيمة الحرية، وحين تغتال الحرية تغتال الحياة ذاتها، وبالتالي تصبح العبودية وجهًا آخر للموت.

إن المضمون الفكري للعبودية عند العدواني لا ينفصل عن الواقع السياسي، فالحرية محاصرة إما من داخل الإنسان نفسه، لأنه يخاف عواقبها، أو لأنه لم يكن يعرف غير الرق والطاعة حياة وسلوكاً، أو لأنه تربى على أن الحرية ليست له وإنما للسادة، من علية القوم، على اعتبار أنه يفتقر إلى أبسط وسائلها، وهي العزم والإرادة، وإما أن تكون هذه الحرية محاصرة من خارجه بفعل السلطة القهرية، ففي قصيدة «مدينة الأموات» هناك حديث عن تلك الشوارع المسقوفة بالحجارة التي تمنع نفاذ الضياء والهواء، وفي قصيدة «مدينة» هناك حديث آخر عن تلك المدينة التي قد أغلقت من دون أهلها الأبواب، وهذا الواقع المؤلم بغياب الحرية، ووأدها في وجدان الإنسان، يجعل من اعادة الثقة بها كوسيلة حياة أمرًا صعباً بل شاقاً ومضنياً، ولذا يبدأ العدواني بإعادة قراءة الواقع قراءة متأنية، وتفكيكه وإعادة بنائه تمهيدًا لمحاورته.

(6)

تفكيك الواقع وإعادة بنائه:

إن محاولة قراءة الواقع قراءة تفكيكية، وتسليط المجهر الشعري على مكوناته الدقيقة يعني عند العدواني محاولة أعمق لفهم ما ينطوي عليه هذا الواقع من معوقات تحول دون تقبله لمفاهيم جديدة تنقله من ربقة التخلف إلى آفاق العصر:

افكارنا دجاجه

في كنف السلاطين

خرّاجة ولاّجة

في قُنّ أصحاب الملايين

وبيضها يثمر حسب الحاجه

أفراخها مدجّنه

تلقط حب الذل والقهر بمسكنه

حتى ترى خلاصها، إخلاصها

للذبح بالسكاكين(37)

هكذا تبدو نمطية التفكير العام لواقع مأسور فكرًا وسلوكاً بالسلطة وأصحاب الثروة، فلا يتشكل فضاء تفكيره إلا في محيط رغباتهم وأهوائهم، تحيط به الذلة والمسكنة. ويتحرك هذا المضمون في صيغة جماعية تضم «الأنا» والآخر لتأكيد شمولية هذا النوع من التفكير، فلا تتمحور الإدانة حول طرف دون آخر، بل تبقى مسؤولية جماعية تجسد مدى تدني المستوى الفكري الذي لا يرى أبعد من السلطة، ولا يفكر إلا بها. وإذا كان النص يومئ إلى إدانة الطبقة المفكرة في هذا الأمر فلأن دورها الأساسي يمكن في إيقاظ الوعي، والتمرد على أشكال الجمود والتخلف، باعتبارها النخبة المفكرة القادرة على إحداث التغيير وقيادة الرأي العام، لا أن تلغي وجودها وتنقاد إلى السلطة بصورة مذلة ومهينة، ويعمد النص إلى تجسيد هذه الأفكار المدجنة وما يصدر عنها «بالدجاجة» ، التي لا تبيض إلا حسب الحاجة، ولا يصدر عنها إلا فراخ مدجنة مثلها، تلقط حب الذل بانتظار السكاكين التي تهوي على رقابها، والصورة عميقة المغزى والدلالة على بيان حمأة المهانة والمسكنة التي يتقلب فيه الفكر تحت مظلة السلطة التي تسخره لها حسبما تريد، مقيدة إياه بالمنافع الشخصية التافهة التي يقبل عليها بمذلة ومهانة.

ويتكرر المضمون عند العدواني، في تجل آخر، من منظور التعارض بين القول والسلوك، فالقول المزخرف ينبيء عن موقف، ثم لا يلبث السلوك أن يهدم هذا الموقف القولي تحت تأثير السلطة، التي تصبح هي الحقيقة التي ينبغي التوقف عندها، وما بعدها فسراب وقبض ريح:

لا يخدعنك ما يقال فإنما

بين المقالة والسلوك خصام

كَلِمُ الملائكِ تحت السن عصبة

إبليس مأموم لها وإمام

قالوا فنالوا، وازدريت مقالهم

ومنالهم، فذَهتنيَ اللوام

وسألت أحلامي وأيامي فما

صدقَتنيَ الأحلام والأيام

... إني دريت الأمر فاستغنيت عن

قوم على ذل المقام اقاموا

. . . . .

وسألت نفسي والطريق مفازة

والطود يُهجر، والسهول ترام

هل تحفظ الأقلام ما أودعته

في صدرها، أم تنكر الأقلام؟

قالت: وأكدت الحوادث قولها

الحق... ما قالت به الحكام

منَّيت نفسك، والأماني كلها

خِدعٌ، وما عند الأنام ذمام[38]

يتشكل النص هنا في إطار الرؤية الشخصية «للأنا» مع اتكاء خاص على التجربة التحليلية المباشرة لهذا الموقف، مما قد يعمق من تأثير فاعلية الخطاب في ذهن المتلقي، ولذا يكون هناك تركيز على المخاطب الذي يتوجه إليه النص بصورة مباشرة، مبتدئًا بعبارة تحذيرية «لا يخدعنك ما يقال..»، لتهيئة المتلقي ذهنيًا إلى نتائج التجربة الذاتية في سبر الواقع الذي يصطدم فيه القول بالسلوك، حيث يضفي القول مظاهر وأردية خادعة لا تعكس حقيقة النفس، التي تشترى بالمتاع، فيفتضح سلوكها، وتظهر على جبلتها الحقيقية، جبلة منافقة، لا تثبت على مبدأ، أو رأي، «قالوا فنالوا» هكذا ينسجم الموقف، لصالح هذه الفئة المخادعة، لكنّ العدواني يرفض هذا الزيف بل

يزدريه، ورفضه هذا صادر عن تجربة وتحليل دقيق للموقف يلام على أثره، بشدة، مما يدفع «الأنا» إلى أن ترتد إلى نفسها من الداخل، في مساءلة حول حقيقة الموقف، تنتهي بها إلى تأكيد رؤيتها، ويتواصل الحوار مع النفس مرة أخرى، في سياق تناقضات الواقع، أملاً في الوصول إلى شبه يقين يضمن «للأنا» الحفاظ على القيم والمبادىء التي غرستها في النفوس، غير أن هذا الأمل لا يتحقق، إذ تؤكد النفس من الداخل، والوقائع من الخارج أن منطق السلطة فوق كل منطق، وأن الأحلام والأماني ليست إلا خدعًا. هكذا يكتشف العدواني حقيقة الموقف برمته، ودخائل نفوس الناس، وانجذابهم إلى السلطة، وتنكرهم للمبادىء والقيم التي تباع في سوق السلطة بأبخس الأثمان.

ويبقى تعارض الواقع وتناقضاته مع القول من المضامين الملحة على فكر العدواني، فيقف الشاعر عند هذه التناقضات متأملاً ومحللاً لما تنطوي عليه من أهداف، ومرام خاصة، فيلتقط لنا مشهدًا طريفًا من الحملات الانتخابية التي يكثر فيها الوعد للمواطن بتحقيق الطموحات، والوعيد للسلطة إن لم تستجب للرغبة الشعبية، وتعلو فيها الأصوات مطالبة بالتغيير، ثم ينتهي فجأة كل شيء إلى لا شيء:

الوعد مات
والوعيد مات
وعاثت الديدان بالرفات
وعربدت، فاغتالت التربه
وانتهت اللعبه
فما هناك ندوة ولا خطبه
... وسقطت أعمدة الخيام
على موائد الطعام
وصارت الأحلام
سخرية الأيام
.....
وعاد ما كان،

إلى ما كان،

يلابس الحياة في أمان

بنجوة من رغبة أو رهبه[39]

هكذا يواجهنا النص ابتداء بموت «الوعد» و «الوعيد» اللذين كانا جوهر القضية التي دار في فضائها الموقف، ولا يكتفي النص باعلان الموت بل يمضي في استقصاء صورة الموت نفسه، ليؤكد فاعلية الموت فيما كان يعتقد أنه الحياة، فإذا هو الآن رفات تعيث فيه الديدان، التي استمرأت لعبة العربدة في هذا الرفات حتى اغتالت تربته، رمز الحياة، والدلالة عميقة المغزى على التنكر للمبادىء والقيم التي لا يصمد دعاتها أمام تحديات الواقع، بل سرعان ما ينكسرون أمامها بعد انتهاء «اللعبة». بمثل هذه الرؤية يؤكد النص أن الأمر بدا، بعد انتهاء فصول اللعبة، كما لو كان مشهدًا من مسرحية هزلية، سقطت فيه أعمدة الخيام على موائد الطعام، في اشارة ساخرة إلى تلك الموائد الصاخبة التي كانت تقام في مواسم الانتخابات حيث يتبارى المرشحون في عرض برامجهم الانتخابية مصحوبة بموائد عامرة بما لذ من الطعام، تستهدف مخاطبة البطون قبل العقول، وحتى مع فوز المرشحين تضيع الأحلام، فيصبح الواقع ذا بعد واحد عاجز عن تجاوز حاضره، إذ لا يشكل المستقبل له بعداً آخر يتضاد معه في لعبة التحدي، والنزوع إلى التغيير بل يبقى الحاضر هو المستقبل. وتشكل عبارة النص «وعاد ما كان إلى ما كان» بؤرة دلالية في نسيجه تجسد افتقار الرؤية المستقبلية للواقع الذي تضيع فيه الذات بين الاستسلام للرغبات والمنافع التي يشتري بها سكوتها وبين إيثار السلامة والصمت خوفًا من إرهاب السلطة وبطشها.

ويأخذ استهجان تغليب المنافع الشخصية، والتغرير بالناس وخداعهم للوصول إلى السلطة حيزًا من فكر العدواني في تحليله للواقع، الذي يناهضه مناهضة شديدة تكشف عن عواره وأدوائه، فيلقي ضوءا باهرًا على بعض النماذج الاجتماعية التي تمارس الكذب، وتظهر مالا تبطن،في سبيل الوصول إلى السلطة:

كل الذين أقسموا لكم

بكاذب القسم

اتخذوكم سلمًا إلى مدارج النعم

واصبحوا من الأساطين

وصار كل منهم ينفخ أوداجه

ويشيد أبراجه

. . . . .

صاحب سلطة على الميادين[40]

يتم تشكل المضمون لهذه النماذج المنحرفة، في أبسط صوره الممكنة وبلغة شعرية تقريرية، لاعتماد أسلوب الصدمة النفسية في مفاجأة المخاطب البسيط بحقيقة أولئك الذين غرروا به حتى أوصلهم إلى سدة السلطة فإذا بهم مشغولون بذواتهم، ماديًا ومعنوياً عن معاناته وهمومه، فلا هم لهم إلا جمع المال، وشهوة السلطة، ويكاد مثل هذا المضمون المعتمد على الصدمة المفاجئة، في مخاطبة المتلقي للنص لإشعاره بخيبة الأمل والإحباط في الآخر المضاد، قاسمًا مشتركًا في المضامين الشعرية عند العدواني، وبخاصة تلك المتعلقة بتحريض الوعي الجماهيري، وتبصيره بما ينطوي عليه واقعه من أمور قد تجوز عليه.

وإذا كان النص يتحدث عن موقف معين، وفي لحظة زمنية معينة، فلا يعني ذلك أن هذا شيء طارئ، يمكن تجاوزه، بتجاوز زمنه، أو بتغيير شخوصه، إنه جزء من بنية اجتماعية يستغل فيها الإنسان أخاه الإنسان لأغراضه الشخصية، وهي تكاد تكون تجربة إنسانية عامة وقضية أخلاقية، ولهذا كان جهاد العدواني في مناهضة هذا السلوك المنحرف وغيره حركة مستمرة لاتعرف التوقف أو المهادنة.

ولعل في اتكاء المضمون الشعري عند العدواني على نتائج الموقف لا تفاصيله، ولا ملابساته، التي قادت إلى هذه النتيجة، يخدم هدفا آخر وهو اعطاء إيماءة مكثفة إلى المفارقة الحادة بين الواقع والمثال في الممارسة الإنسانية للحياة.

وتمثل السلطة التي ترد في كثير من المضامين الشعرية عند العدواني، وبصيغ مختلفة، «السلطان» «سلاطين» ، «دولة الأوثان»، «صنم» «وثن»، «السيد»، «الحكام»،

«دولة الجواري والخدم»، «عمامة وعسكر» «العسكر» «الأنظمة»، بنية أساسية في نسيج النص الشعري عنده باعتبارها مسؤولة عن الكوارث التي آلت بالواقع إلى التخلف وانهيار الحلم العربي بالوحدة، والهزائم النكراء، وقتل روح الإبداع في الإنسان، من خلال ارتباطها بالقوى المتخلفة التي تمكن لها من السلطة والتسلط، ولذا يلقي العدواني ضوءًا باهرًا على هذه الظاهرة محاولاً أن يغوص في تفاصيلها وأسبابها، ليقدم لنا رؤيته كشاهد عصر على هذه المأساة:

نحن لم نهزم، ولكنّ الهزيمه

في ضمير الأنظمة

عششت فيها وباضت

فرخت فيها السجون المظلمه

. . . .

هزمتنا الأنظمه

هزمتنا الأنظمه

. . . .

شردت أحرارنا

شوهت آثارنا

فرغتنا للحياة الهرمه

هزمتنا الأنظمه

هزمتنا الأنظمه

رهنتنا للخدم

قتلت فينا الهمم

. . . .

فغدونا أمة مستسلمه

هزمتنا الأنظمه[41]

يبدأ النص في تأسيس موقف تضادي في سياق الضمير الجماعي، الذي يتخلل شبكة النص بصورة طاغية ، والآخر المفرد فتتنامى كلها في اتجاه واحد نحو تجسيد لحظة إدراك الهزيمة، التي تنفيها الصيغة الجماعية عنها، وتلقيها على الطرف الآخر الذي تعتبره مسؤولاً بصورة مباشرة عن الهزيمة من الداخل، قبل أن تكون من الخارج. لقد قتلت هذه الأنظمة، بصيغة جماعية، إنسانية الإنسان وجعلته رهنًا للسجون والمعتقلات، فتحقق له من ذلك شمولية المصير المأساوي «أمة مستسلمة»، ويجنح النص إلى بيان حجم المأساة من خلال الإشارة إلى التفاصيل الواقعية التي كانت وراء هذا الحس الشمولي بالمأساة، وفي الوقت الذي ينفي فيه الخطاب الهزيمة عن الـ «نحن»، فإنه لا يلبث أن يؤكدها في سياق وقائع هذه التفاصيل التي تلتقي في تناميها عند نقاط جوهرية، ممثلة بالتكرار اللفظي «هزمتنا الأنظمة»، الذي يتكرر خمس مرات، ويمثل بؤرة ارتكازية في النسيج النصي، تشع بدلالاتها الكثيفة على واقع الحال - الذي يؤكد أن الهزيمة هزيمة الإنسان من الداخل بفعل الأنظمة - وترتفع في كل دورة من دورات النص درجة التوتر التي تسمح بتداعي الأفكار وانثيال الانفعالات بشكل تلقائي.

ويتجلى مضمون علاقة السلطة بالهزيمة بشقيها، المعنوي والمادي، في سياق بنية لغوية متضادة تبدأ بالجملة الاسمية المنفية الهادئة النبرة، ثم تنعطف منها الى الجملة الفعلية المثبتة العالية النبرة، التي تتتابع بشكل متلاحق، وتتخللها الصيغة المضعفة، وتهيمن عليها التمددات الصوتية، التي تغطي شبكة النص بصورة لافتة للنظر، لتجسد حالة انفجار «الأنا» في مواجهة الحدث (الهزيمة)، أو الأحداث المأساوية التي آلت بالأمة إلى هذا الخنوع المذل، ويتوازى هذا الموقف تمامًا مع موقف العبودية الذي سبق أن أشرنا إليه قبل قليل، حيث حولت السلطة الإنسان إلى عبد يرفض الحرية والتمرد، ويستمرئ عليها العبودية والخنوع.

وتظل السلطة وتداعياتها، تلح على فكر العدواني باستمرار من خلال انسرابها في مضامينه الشعرية حتى بعد أن تقدم به العمر، إما بصورة مباشرة، أو غير

مباشرة، وتأتي في شعره إما مقرونة بتحالفاتها التقليدية من القوى الرافضة لفكرة التنوير أو بدونها، غير أن أكثرها وضوحًا في شعره تناولها في سياق تحالفاتها، أو تناول تحالفاتها في سياقها، باعتبارها جميعًا وجهًا واحدًا من وجوه التخلف، ولذا كانت نظرته التأملية فيها تصدر عن حساسية فائقة تجاهها جميعًا:

آه من تلك الأراقم

تحت ريش العسكر المنفوش

أوطيّ العمائم

حاصرتنا بمعاقل

قيدتنا بسلاسل

فجرت فينا القنابل

فتهاوينا شظايا

من ضلوع وجماجم

. . . . .

.إنما سر الهزائم

في نسيج الأنظمه

حيث تغتال العزائم[42]

إن لفظة «الأراقم» الذي تتصدر النص، تشير إلى أكثر من جهة، إنها الكلمة المفتاح التي تنساب في إطارها كل متعلقات الوصف التي تصب في إطار ذلك الإحساس الشمولي بامتهان كرامة الإنسان، على كل المستويات، وهو المفهوم الذي يتكرر عند العدواني باستمرار مجسدًا هاجسًا لا ينقطع من التوتر والقلق، الذي يدفع اللغة الشعرية عنده إلى ابتداع تركيبات لغوية خاصة قادرة على شحن اللغة بإيحاءات تجسد المواقف الشعورية الغاضبة، مثل «ريش العسكر المنفوش»، «طيّ العمائم»، «سر الهزائم في نسيج الأنظمة» «تغتال العزائم»، حيث تتوازى مع تعبيرات أخرى وردت في النص السابق «الهزيمة في ضمير الأنظمة»، «قتلت فينا الهمم»، «أمة مستسلمة»، ناهيك عن التكرار اللفظي المحض، الذي يمثل السمة الغالبة على الكتابة الشعرية عند العدواني، وقد رأينا له أمثلة عدة على

ذلك فيما سبق من الدراسة، حيث يصبح التكرار عنده بؤرة ارتكازية في النص يلتقي ويتقاطع عندها عدد من القضايا التي يثيرها الخطاب.

ولعل مقارنة سريعة بين مضموني النصين السابقين عن السلطة تتيح لنا أن نلمح بعضًا من التكرار المضموني الذي يرصد على نحو مركز تداعيات الواقع، التي تأخذ بعدًا شموليًا في تداعياتها، مما يشعر بهيمنة النموذج المضموني الذي يتشكل، في تراكيب لغوية، وصور فنية، متشابهة، تنسرب في شبكة النص بصورة تلقائية تفرضها طبيعة المضمون الذي تشكل في سياقه النموذج الأول.

(7)

الخطاب العقلي والتمرد:

في لحظات الثورة والتمرد على تناقضات الواقع ينشط الشاعر في توظيف العقل، بما ينطوي عليه من مدركات وأفكار وأخيلة في محاورة اللحظة الراهنة للخروج، من مأزقها، فتتداخل في هذا الحوار أصوات:النبوءة، التي ترهص بما وراء الواقع، وتأرجح «الأنا» بين التوحد مع الواقع أو الانفصال عنه، وتلبس الخيال بالواقع، وتحول اللامعقول إلى معقول، حيث تتشكل في سياقاتها رؤية فكرية تعمل على اختراق منافذ الرؤية إلى أبعد فضاءاتها للقبض على اللحظة المدهشة في تعميق الإحساس بالوعي، وتأسيس المدرك العقلي القادر على الوصول بالمتلقي إلى إيقاظ فاعلية التفكير بالواقع وتداعياته السياسية، والاجتماعية، والفكرية، كجزء من فلسفة التنوير التي يسعى الخطاب الشعري عند العدواني إلى تأسيسها، وتجذيرها في وجدان المتلقي ليكون قادرا على التوازي فكريا مع تحديات الحاضر التي تفرض هيمنتها عليه، إلى درجة التيه والضياع، وتمنع أو تحد من إشراقة المستقبل، بصور وأشكال متعددة.

(أ) النظر إلى ما وراء الواقع:

تستمد النبوءة الشعرية إرهاصاتها بما وراء الواقع من عناصر الحدس التي تثور وتتوهج في لحظات التجلي الشعري، فتتشكل الرؤية من عناصر معقدة يلعب فيها

الرمز أو الموروث، بأنماطه المختلفة، دورًا حاسمًا في بلورة مشهد الرؤية[43] الذي ينفتح على فضاء آخر ينذر بالآتي، وفي قصيدة العدواني «خطاب إلى سيدنا نوح» نلمح شيئًا من أبعاد هذه الرؤية:

يا نوح أدركنا

من قبل أن يأتمر الطوفان بالسفينه

وتفقد الأرض مظلة الضياء

في عالم ألقى المقاليد إلى عساكر الظلام

فشرّعت له قوانين الحلال والحرام

وطمرته في أحافير الزمان قبل ألف عام

فباع دنياه وباع دينه

وقدس الصخور

صحفًا وحجرًا

وهام في دنيا القبور

. . . . .

يا نوح أدركنا

فليس إلا أنت بين الأنبياء

ساد على الطوفان

وعاد بالحياة والأحياء

على سفينة الهدى إلى بر الأمان

من قبل أن نغادر الحياة غرقى

مثل ابنك المسكين

أفزعه الطوفان فاستولى على أعصابه الخبل

فكان بين المغرقين

. . . . .

يا سيد الربابنه

يا نوح أدركنا

من غرق مهين

.....

يا قاهر الطوفان

بالحكمة واليقين

يا نوح أدركنا

يا نوح أدركنا

يا نوح أدركنا[44]

إنه الطوفان، هكذا ترهص الرؤية بالنبوءة، المنبثقة من أتون الموروث الديني، الذي يصبح مركز الإشعاع الدلالي في تكوين عناصر الرؤية، ابتداء من عنوان النص، «خطاب إلى سيدنا نوح»، الذي يومئ إلى البحث عن مخرج من أزمة الطوفان القادم، فليس هناك تجربة في التاريخ تعاملت مع الطوفان كتجربة سيدنا نوح عليه السلام، وتدرك «الأنا» عمق هذه التجربة الإنسانية الفريدة، فتضفي على صاحبها من الصفات ما تجعله المنقذ الجديد من الطوفان القادم فهو سيد الربابنة، الذي قهر الطوفان بالحكمة واليقين. إن التوجه أو البحث عن الخلاص من خارج الواقع المعاصر إلى واقع التاريخ إيماءة إلى عقم الواقع، ورهبة القادم، وهنا تبرز تجربة الطوفان العظيم، كشاهد ماثل في الذاكرة على الخروج من أسر الواقع الحافل بالكارثة القادمة.

ويستلهم النص كل مكونات التجربة التراثية فيذكر اسم «سيدنا نوح»، الذي يتردد كثيرًا في النص، و «الطوفان»، و «السفينة»، و «ابن نوح» فيوظفها توظيفًا عاليًا يكشف عن مدى قدرة اللغة الشعرية على مزج كل هذه المكونات وصهرها في كيان واحد لتصبح التجربة المعاصرة وجهًا آخر للتجربة التاريخية، لكن السمة الفارقة بين الوجهين، أن الأول لا يعاني من أزمة المنقذ، فهو حاضر قبل الكارثة وبعدها، في حين أن الثاني غائب لا وجود له، وهذا في حد ذاته يمثل بؤرة التأزم في الخطاب، ومن هنا كان هذا الخطاب الموجه إلى سيدنا نوح، بصفاته الجوهرية، التي لا يشاركه فيها مشارك على الإطلاق، «فليس إلا أنت بين الأنبياء ساد على الطوفان»، لتجسد

الإحساس بانعدام النظير المعاصر القادر على الإمساك بخيوط الكارثة، وعلى هذا جاء الإلحاح المستمر على جملة النداء «يا نوح أدركنا»، التي تتخلل نسيج النص بصورة متكررة جامعة بين خطي التوتر، والتنامي في بنية النص الشعري في وقت واحد، حتى إذا ما اكتمل التنامي انهالت الجملة ذاتها في نهاية النص بشكل متتال لتجسد لحظة الفزع بغياب النظير المعاصر.

وإذا كان تشكل مضمون الخطاب في عمومه ينطلق في أبعاده الدلالية من المنظور التراثي، الذي تتنامى في رحمه أزمة الواقع، فإن بنية تشكله اللغوية أضفت خصوصية معينة على بعض دلالاته، التي تتجاوز الدلالة التراثية إلى دلالة جديدة، تأمل تعبير «وتفقد الأرض مظلة الضياء»، فالعلاقة بين المظلة والضياء، في هذه المزاوجة اللغوية، ليست متطابقة، لانتمائهما أصلا الى حقلين دلاليين مختلفين، بيد أنهما قد أقسرتا على هذه المزاوجة، لإنتاج دلالة جديدة، تشير إلى عناصر التنوير، التي تتعرض إلى الزوال تحت ضغط الواقع، وكذا الأمر ذاته مع التعبير الآخر «في عالم ألقى المقاليد إلى عساكر الظلام»، فلفظتا «عساكر الظلام» في هذا التعبير، غير متطابقتين أيضًا في المزاوجة، لاختلاف حقليهما الدلالي، لكن جمعهما في هذا التعبير يضفي دلالة جديدة توحي بمواقف القوى المضادة لحركة التنوير، وترتبط العبارتان السابقتان بعلاقات تضادية (ظلام × ضياء) لوصف واقعية الموقف المتأزم في صراع القوى التي تحاول بسط هيمنتها عليه، وتسمح جملة التضاد الثانية، بصيغتها الانفعالية، بانبعاث كل عناصر التضاد التي ترتبط معها في الموقف المضاد للأولى، فتتنامى حركتها بصورة سريعة من خلال تتابع بنية التشكيلات اللغوية، التي تعمل على تثبيت هذه العناصر بتسميتها، في سياق علاقاتها التضادية، الحلال × الحرام، دنياه × دينه، أو التناظرية، الصخور // صحف // حجر // قبور//، لتأزيم الموقف، وشحنه بهذه الطريقة المثيرة التي يصعب معها تفادي الطوفان الذي يتحدث عنه النص.

وتبدو الإشارة إلى موقف ابن نوح من الطوفان، وعصيانه لأبيه، في بنية النص، ثرية الدلالة على نتائج الموقف المضاد، بحكم ما تستثيره القصة القرآنية في هذاالموقف، من إشعاعات دينية تجسد العقوق، والعصيان، والغرور، وفقدان العقل، في موقف يستوجب حضور العقل.

ويظل عالم ما وراء الواقع هاجسًا يتكرر عند العدواني في أكثر من مكان في ديوانه مشكلاً في ذلك جزءًا من بنية تفكيره وفلسفته في تجاوز واقعه، لإيمانه بحتمية التغيير متكئًا في ذلك أحيانًا على أحاسيسه ومشاعره حين تغيب الرؤية:

تمور فيَّ شهوتان

حماسة لدوحة فينانة الشجر

ساحرة الثمر

وفزع مروع يرعد كالبركان

يعصف بالحياة والبشر..(45)

هكذا تتنامى المشاعر والحواس وتتجاذب في عنف، بين حلم «يوتوبيا» تلك الجنة المفقودة على الأرض، وبين حلم التغيير، الذي لن يتم ما لم تجتث كل أشكال الحياة القائمة، لإعادة بناء الحياة من جديد. وإذا كان القلق والتوتر هما اللذان يهيمنان على النص لوقوع الشهوة بين بعدين متضادين «حماسة...× وفزع... » فيتقاطعان بصورة حادة في وجدان «الأنا»، فما ذلك إلا لانعدام الرؤية، التي تلح عليها «الأنا» لكنها لا تنبلج، مضاعفة بذلك من مساحة القلق في النفس:

وهكذا أجلس فوق فُلك مضطرب الأهواء

أنتظر السماء

لعلها تكشف عن نفسي غمة عمياء

فيشرق الطريق بالضياء

إنه «فلك مضطرب»، و«غيمة عمياء»، بمثل هذين الوصفين تجسد «الأنا» الموقف برمته، موقف يرهص بالكارثة، قد سدت فيه منافذ «الرؤية»، ولم يبق إلا انتظار العون من السماء، وهذا التسليم القدري للواقع، وانتظار المجهول يعمق من مساحة التوتر النفسي، لأن الإقرار بالعجز، يعني العودة «بالأنا» إلى نقطة البداية، إلى عالم النفس الذي تمور فيه الشهوتان، شهوة الأمل، وشهوة الثورة المروعة.

ويتكرر انعدام الرؤية عند العدواني، ليصبح انعدامها رؤية شمولية، يقودها الأمل الذي يعلق عليه فعل التغيير، ولكنه لا يأتي أبدًا:

ونظل نرصد طالع الأمل

والليل يأتي بعده

فجر كريه أبرص

عنه النواظر تنكص

والفجر يأتي بعده

ليل تخال نجومه

مثل الدمامل

. . . . . .

ونظل نرصد طالع الأمل

وإذا المزابل تعجن الفضلات فيها

وتصف في طبق على نسق

. . . . . .

ونظل نرصد طالع الأمل!!(46)

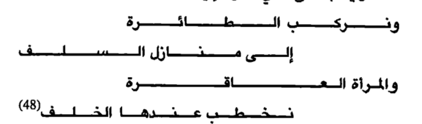
تنتقل التجربة الرؤيوية من الذات إلى صيغة جماعية، ليصبح الموقف تعبيرًا عن رؤية شاملة ينتظمها التربص والترقب المشوبان بالقلق على الآتي الذي ما إن يقترب بزوغه إلا وينتكس، وتكتمل دورة الزمن، في تعاقب الليل والفجر فتصبح كل دورة من دوراته أكثر بشاعة من سابقتها، فالفجر كريه أبرص، والليل نجومه كالدمامل. وتتجلى الوظيفة الدلالية للنعوت هنا باعتبارها محددة لطبيعة الدورة الزمانية غير المرغوبة، وينطوي اختيارها دون غيرها، كنعوت بشعة، على مسحة نفسية، كرد فعل انفعالي لدورة الزمن الثابتة عند مستوى معين لا تتجاوزه إلى ما هو مرغوب فيه. وبقدر ما يصل الترقب إلى أقصى طاقاته في الانفراج تحدث الانتكاسة، لتبدأ دورة أخرى من الترقب، في حلقة مفرغة، تبلغ أقصى درجاتها بشاعة في تلك الصورة المنفرة «وإذا المزابل.. الخ» لتبيان فاعلية الواقع في مواجهة الأمل بالتغيير الذي يظل في نطاق الترقب من غير يأس.

ولا تختلف بنية المضمون في هذه النصوص السابقة عن بعضها كثيرًا، إذ تتشكل البنية في كل منها من منظور الترقب والانتظار، لشيء قادم، فليس ثمة فرق كبير في الدلالة بين القول: «يا نوح أدركنا» والقول: «أنتظر السماء»، والقول: «ونظل نرصد طالع الأمل»، إلا في البنية النحوية، وما عدا ذلك فالمضمون، بصفة عامة، محكوم ببؤرة انفعالية، يسودها القلق الذي يتموضع في هذه النصوص في تشكيلات لغوية مختلفة تنتظمها علاقات التوازي المضموني التي تتخلل أنسجتها.

(ب) جدلية اللامعقول

على الرغم مما قد يثيره مصطلح «اللامعقول» في ثقافتنا المعاصرة من نزاعات فلسفية ونفسية حول مضمونه، وطرق استخداماته، فإن ما يهمنا منه هو أبسط معانيه المستخدمة، ونعني به ما يتعارض مع الفطرة السليمة، أو ما يتضاد معها، مما هو مدرك بالتجربة والحس، أو مما قد عرف بالضرورة من خلال التلازم العقلي بين فكرة وأخرى تلزم عنها.[47]

من هذا المنظور تطل علينا لا معقولية الواقع الذي يحاوره العدواني، منبهًا إلى خطله وعواره تارة، وداعيًا إلى التمرد والثورة عليه تارة أخرى، لأنه تجاوز الحدود الدنيا من العقل، وأصبح اللاعقل سمة الواقع، وفي قصيدة «تأملات ذاتية» لمحة ذكية إلى تلك «اللامعقولية» بالمعنى الذي أشرنا إليه:


ونركب الطائرة
إلى منازل السلف
والمرأة العاقرة
نخطب عندها الخلف[48]

بمثل هذه الصورة يتضاد الواقع - عند العدواني - مع العقل، ومنطق الحياة، وعلى الرغم مما تنطوي عليه الصورة من سخرية فإنها تومئ إلى جدلية ذات بعد واحد، ترى الحاضر من زاوية الماضي، وهي تكاد تكون سمة عامة تجعل الإنسان العربي غير قادر على الخروج من شرنقة الماضي، وتنفس المعاصرة، ومن هنا جاء

تعبير الشاعر عن هذا الوقف بصورة شاملة، تدين الإنسان والزمان. وينطوي البيت الثاني من الخطاب على بعد إشاري، يتجاوز دلالته الأولى، لينصرف إلى دلالة حرة تكمن في عدم تحكيم النظرة الموضوعية في شؤون حياتنا، أو في الاهتمام بالتافه من الحياة على حساب الجوهري منها.

ويتوازى هذا المضمون، مع مضمون آخر، في قصيدة «خطاب إلى سيدنا نوح»، ينطلق من مفهوم الماضي ذاته في النظرة إلى الواقع:

تناوب الموتى عليه يخطبون

يُكفِّرون

كُلَّ جيل همَّ أن يفكرا

ويكشف القناع

عن سادة رعاع

تصدر بالعادات والطباع

عن رمم تحت الثرى

ترفض أن يكون للإنسان منزل فوق الذرى(49)

ويكمن التوازي المضموني، في الدلالة العامة ، على أسر الماضي، وسيطرته على بنية التفكير، التي لا تتواءم مع الحاضر، حتى بلغت محاصرة العقل والحجر عليه درجة الكفر لمن يهم باستخدامه، وهذه الفطرة لا تتفق مع فطرة الإنسان السوية التي شرفت بنور العقل. وتجلو بنية النص اللغوية خصائص وسمات هذه الفئة المتحكمة في اعتقال العقل بالتكفير سلاحًا ترهب به مخالفيها، فتتوالى الجمل الفعلية، في سياق المضارع، مشكلة موقفين متضادين للحظة من الزمن يتصادم فيها العقل، مع العادات والسلوكيات التي تجاوزها الزمن، ويبقى الإنسان وعلاقته بالزمن – (جدلية الماضي – الحاضر – أو المعاصرة – التراث) – هو جوهر هذا الصراع الذي يتجدد على الدوام بين الحركات الصاعدة، والحركات المثبطة، التي تتمسك بحرفية الماضي، فلا ترى الفضل إلا فيه، منكرة دور الحاضر في صنع الحياة.

ويتكرر مثل هذا الموقف كثيرًا عند العدواني، إذ نلتقي في «مدينة الأموات» مشهدًا آخر لا يقل تعارضا مع العقل ومنطق الحياة عما سبقه من نصوص:

مستودع الأكفان والرفات

مدينة عاكفة على عبادة الظلام

تكره أن تغرد الطيور

وتشرق الحياة بالزهور

حتى ابتسامة الأطفال!!

تكرهها... تخنقها على شفاههم

لكي يموتوا.. وتموت!!

وشرعها... آن الوجود.. كله

إثم، وجرم، وألم

وراحة الضمير في العدم(50)

تعتبر جملة «عبادة الظلام» في النص هي العبارة المولدة، لجميع أنماط العادات الحياتية التي لا تلتقي مع العقل على صعيد واحد، وينطوي النص على بعض التوازيات المضمونية التي تتراسل في شبكته مع النص السابق، إذ تنطلق كلها من بنية مضمونية واحدة، تهيمن على شبكة النصوص بالتوازي، الذي يتجسد في بنى مختلفة تعبيرًا، ومتجانسة مضمونًا، ولنتأمل هذه الأمثلة:

يُكفِّرون كل جيل همَّ أن يُفكِّرا

تكره أن تغرد الطيور

ويكمن التوازي هنا في تلك العلاقة التشابهية بين فعل الجيل الذي يهم بالتفكير فيصد بالتكفير، والطيور التي تحاول التغريد، فتصد بالاعتراض، ومثلهما في التوازي:

ترفض أن يكون للإنسان منزل فوق الثرى

وتشرق الحياة بالزهور

حتى ابتسامة الأطفال تكرهها

فالإنسان، والحياة، والزهور والأطفال، كلها واقعة في دائرة الصد أو الحصار الذي يحاول التعبير الشعري التأكيد عليه في سياق تلك اللامعقولية التي يمارسها الواقع ضد الحياة. إذ يبدأ تشكيل العلاقات الدلالية فيما بين هذه الألفاظ من منظور «الموت والظلام» اللذين يشكلان معا بؤرة مركزية، تلتقي عندها في النهاية كل الدلالات المفضية إلى ذات المنظور الذي انطلقت منه في البداية، مشكلة بذلك دائرة مغلقة، تبدأ من الموت، وتنتهي بالموت، وبذا تصبح فاعلية الموت بدلالاتها الرمزية مهيمنة هيمنة تامة على الإنسان الذي يحاول جاهدًا أن يخرج من حصاره وهيمنته بالتمرد عليه.

ويبدو هذا المناخ الناضح بالموت الذي يقدمه الخطاب مرعبًا، ومفعمًا بالسوداوية المطلقة، ومزدحمًا بالقلق على المستقبل فهو يتحرك في سياق زمن واحد، إنه باختصار يشير، دون لبس أو مواربة، إلى اللحظة الزمانية الحاضرة، التي تزدحم فيها هذه الأصوات التي تختزل الحياة في ثلاثة مساوىء: إثم + جرم + ألم، لا ترى غيرها، ثم تبني عليها نتيجة فترى أن راحة الضمير في العدم! متناسية الأوجه الأخرى للحياة. لكنه، على أية حال، الخيار الذي يناقض الفطرة السليمة في الإنسان الذي اختاره الله ليكون خليفته في الأرض.

ويتوازى مشهد وأد الإنسان واحتقاره، مع المشهد السابق لوأد الحياة واحتقارها، حيث نلتقي في قصيدة «يا جيلنا» صورة للامعقولية الإنسان في تعامله مع أخيه الإنسان، صورة تنضح بالرعب القاتل لفقدان العقل، وانفلات السلوك اللا أخلاقي:

تجارب من البشر على البشر
تسجنه، تصلبه، تدفنه بمقبره!
تمنعه أن يسكب الدمع على أحلامه المبعثره
... تسد فاه بالحجر!!(51)

بمثل هذه الصورة السوداوية، البالغة البشاعة، تجسد لنا «الأنا» لا معقولية العلاقات الإنسانية، التي تتحول إلى تجارب بشرية تتوزع بين السجن، والقتل، والقبر وحبس المشاعر عن سكب الدمع، وسد الفم بالحجر عن الكلام.

وتجنح بنية النص اللغوية إلى تغليب صيغة الفعل المضارع على ما عداه، فتتوالى الأفعال بصورة متلاحقة لشحن الموقف بالحركة اللاهثة في متابعة أحداث هذه الصورة، كما لو كنا أمام شريط سينمائي طافح بالعنف، تتحرك أحداثه وفق طريقة «المنتاج» السينمائي التي يلجأ إليها مخرجو الأشرطة السينمائية، لإحداث أكبر تأثير ممكن في متلقي الرسالة، بجعله يتفاعل على نحو مضاد مع ما يراه من أحداث.

وتأخذ التشاكلات الصرفية للأفعال، «تسجنه» «تصلبه» «تدفنه» «تمنعه»، أبعادًا انفعالية، في بنية النص، تهيمن عليها النبرة الخطابية، المواتية لمثل هذه التشاكلات، التي توقظ الاهتمام، وتحفز الذهن على ملاحقتها. ومهما يكن من أمر فإن المشهد يبلغ ذروته في الامتهان حين «تسد فاه بالحجر» والتعبير ينطوي على إشارة إيحائية إلى غياب الحياة الديمقراطية، التي كان غيابها سببًا في هذه المأساة الإنسانية من العلاقات اللاعقلانية بين البشر، والخطاب، على أية حال، يوجه الاتهام إلى حاضر يزخر بمثل هذه العلاقات الشاذة.

ونلتقي عند العدواني، وجهًا آخر من «اللامعقول» يرتكز فيه على العلاقة المنطقية بين الأشياء، وحين تفتقد هذه المنطقية، يصبح الأمر عسيرًا على الفهم فيدخل الشاعر في محاورة منطقية مع الذات بإثارة الأسئلة التي تقود الآخر ذهنيًا إلى التفاعل معها بصورة تلقائية، لارتباطها المباشر بالواقع المعيش، وفي قصيدة «أريد أن أفهم»، يتكرر هذا العنوان في فضاء القصيدة ثلاث عشرة مرة، وفي ست دورات، من دورات النص، تبدأ كل دورة بطرح السؤال ثم تختتم الموقف بالسؤال ذاته:

أريد أن أفهم!!
إذا طلبنا الرأي من غير ذويه
وجاءنا بالرأي.. من لا رأي له
أذاك ما نقصده، ونبتغيه؟؟
مشكلة نحلها بمشكلة!!
وهل من العزاء أن نندم؟
أريد أن أفهم(52)

هذا المنحنى الفني في الإلحاح على طلب الفهم، يعمل على إثارة المتلقي ولفت انتباهه وتهيئته لموضوع المحاورة المنطقية، التي تجسد تناقضًا أساسيًا، في طريقة اتخاذ القرار الذي قد تعقبه كوارث، ويعمد النص إلى إبراز هذا المضمون من خلال قلق «الأنا» الذي يبرز حادًا في مطلع الخطاب، مطالبة بالفهم، ثم تتحول إلى الذوبان في صيغة الجمع، ليصبح الموقف بالتالي حديثًا عن ممارسة شمولية تنطوي على مخاطر، ومن هنا ينتصب، التساؤل حادًا - عن مقصدية مثل هذا الاتجاه - معبرًا عن الدهشة والاستغراب، ويبدو الموقف برمته، كما لو كان، محاورة مع النفس فيما يجري على أرض الواقع من أمور لا تستند في مرجعيتها إلى عقل أو منطق، فيتحول الموقف بالتالي إلى أن يصبح لغزًا يستعصي على الفهم.

ويعمد الخطاب إلى تقديم أمثلة عديدة للممارسات اللاعقلانية في حياتنا اليومية، للتدليل على انحراف الواقع عن النهج العقلاني في سير الأمور، فيعقد مقارنة بين إحداها وبين السيل حين يسد الطريق أمامه، فلا يلبث السيل أن يكسر هذا الحاجز متدفقًا وفق نهجه المرسوم:

أريد أن أفهم!!
للسيل درب عندما يسد...
أيقف السيل وراء السد؟
أم يا ترى يرتد..!!
ويعلن الثورة والتحدي؟
وما هو المغنم..؟
من صد سيل شأنه
من أمرنا أعظم..!
أريد أن أفهم!!

يجلو النص واقعًا عمليًا في الثورة والتحدي، وهو بهذا يلمح إلى الثورة على الأوضاع المكرسة التي تخالف طبيعة الحياة المفطورة على الحركة والتدفق والامتلاء، ولا تترك صيغة السؤال في سياق المثال، أدنى شك في النتيجة الطبيعية لهذا الموقف،

وهو الثورة والتحدي، مما يعمق من إحساس التمرد في متلقي النص باعتبار ذلك أمرًا طبيعيًا، ويتعزز هذا الإحساس عنده أيضا بالصيغة المكررة التي يلح عليها الخطاب «أريد أن أفهم» ملمحًا إلى الإصرار على اختراق حاجز عدم الفهم.

وترد لفظة الثورة، والدعوة إليها، تصريحا أو تلميحًا في العديد من قصائد العدواني، وأكثر ما تأتي هذه الدعوة، في سياق الحديث عن لا معقولية الواقع، مما يشعر القارئ بضرورتها للخروج من مأزق الواقع، إذ نجد في المقطع الأخير من قصيدة «مدينة الأموات» دعوة إلى اعتبار الثورة أحد الخيارات المفتوحة:

إنّا هنا أمام أمرين

ليس لنا فكاك منهما:

أن نقلع الحياة من كياننا

ونختفي في غيهب القيود[53]

أو أن نثور.....

ونعلن الحرب على الأموات[54]

إن النص لا يترك لنا خيارًا ثالثا، بل يضعنا أمام خيارين، يردان في سياق صيغة الجمع، وعلينا أن نختار أحدهما باعتباره مطلبًا يتجاوز «الأنا»، إلى الآخر - الجماعة، لإضفاء رؤية شمولية على هذا الخيار، مما يذكرنا بمقولة «شكسبير» «نكون أو لا نكون» ! إنه خيار بين إرادتين متعارضتين، لا تجتمعان على صعيد واحد، إرادة الموت، أو إرادة الحياة.

لكن شمولية الثورة التي يدعو إليها العدواني في الخطاب السابق، لما تبلغ حد النضج الذي يكفل لها النجاح، ولذا فهو متيقن من هزيمتها ، إذ يقول بعدها:

وتنتهي الثورة بانهزامنا...

فإنما .... «الكثرة تغلب الشجاع»

هكذا يلخص الشاعر، جماع الأمر كله، بعبارات قليلة، في سياق من تلك العبارة المشهورة: «الكثرة تغلب الشجاعة»، مما يشعر بانكسار خط الرؤية الجماعية

وتحوله إلى رؤية فردية أو خاصة، لا تصمد أمام تحديات الجماعة المهيمنة على الواقع، ويسهم التناص في الخطاب في إبراز الموقف بصورة حادة، بين قطبين متضادين مجموع×فرد أو كثرة × شجاع، مما يشعر بتوحد «الأنا» في رؤيتها للثورة، وهو أمر لا طاقة «للأنا» وحدها به:

قالت: ومن يثور

على زمانه المأسور؟

قال: تجيء بالمنكر

في زمن دولته

عمامة وعسكر(55)

بمثل هذا الحوار الخاطف، تطرح «الأنا» فكرة الثورة التي ترف في الذهن باطراد على المستوى الفردي، في محاولة لاختبار مدى امتداد هذه الفكرة عند الآخر، الذي ما إن يسمعها حتى يسرع إلى استنكارها خوفًا وهلعًا: «تجيء بالمنكر»، ولم يترك الخطاب دلالة لفظة المنكر لتنفلت كإشارة حرة، قابلة للتأويل الإشاري، بل حددها بزمانها تحديدًا دقيقًا «في زمن دولته عمامة وعسكر»، مما يشعر بمأساوية مثل هذا الفعل لو تم.

لكن «الأنا»، على أية حال، تراهن على المستقبل، فالمستقبل عندها كفيل بتحقيق هذه الثورة التي تصر عليها، ففي قصيدة «يا غدنا الأخضر» ، يختلط اللونان الأخضر، والأحمر في هذه الثورة:

يا غدنا الأخضر...

نحن هنا نشعلها ثوره

في افق مُغبَرّ....

وكل سيف مدرك دوره

في اللهب الأحمر... (56)

يبدو اليقين هنا، بلا حدود، من واقعية هذه الثورة القادمة، فالأدوار موزعة بشكل دقيق، يكشف عن نمطية التخطيط لهذه الثورة الحمراء، وتتشكل رؤية هذه الثورة من

منظور عام، يجمع «الأنا» والآخر، ويوحد هدفهما في سياق عبارة «نحن هنا» التي تتغلغل في أنسجة الخطاب ثلاث مرات، بصورة مطردة، محافظة بذلك على تماسك الرؤية الجماعية التي ينطلق منها النص في وصف هذا الحدث القادم، الذي تتنامى دلالاته بصورة مطردة حتى تبلغ أوجها، في اكتمال نضج «غدنا الأخضر» الذي يصبح «أحلى من الكوثر».

تكشف بنية المضامين الشعرية، في نطاق «اللامعقول» ، عن مشكلة مفعمة بالقلق، تهيمن على عقل الشاعر، فتتشكل في سياق عناصر حادة من العلاقات، التي ينتظمها خيط شبكي يتمدد في جسد النصوص مكونا بؤرة ارتكازية تنبع من علاقة الإنسان بتداعيات الواقع وافرازاته الخارجة على نطاق العقل والأخلاق والسلوك السوي، مما يفضي إلى أن ينبثق عن هذا الواقع حركتان تتنازعانه، بصورة تضادية: حركة تؤمن بالمكرس والثابت، وتعد الخروج عليه مروقا وكفرا، ولا تتردد في ممارسة كل الوسائل المتاحة لها للحفاظ على هذا الموروث، وكبت كل الأصوات والعناصر التي تحاول الخروج عليه، حتى ولو كان هذا الثابت غير متوافق مع العصر، وحركة أخرى تناهضها، وتكشف خطأها وخطلها، محاولة بذلك أن تؤسس رؤية جديدة، تصدر عن مقتضيات العصر، وبقدر ما تشتد الأزمة بين الحركتين، يأتي رد الفعل موازيًا لفعل قبلها، فإذا كان السجن، والقتل، والقبر، ووضع الحجر في الفم، هي أدوات الحركة الأولى، فإن أدوات الثانية هي الثورة والعنف، والسيف واللهب الأحمر، والأخيرة كما يبدو لا تدعو إلى الهدم، وإنما إلى البناء، وبذا يختلط ، كما قلنا من قبل، اللونان الأحمر والأخضر في حركة واحدة، تجمع بين الثورة والبناء، على نحو متناغم كتناغم اللحمة والسدى في الثوب الواحد.

ويهيمن طغيان «اللا معقول» على فضاءات المضامين الشعرية، فيتجلى في صور وأشكال تنبض بالرعب، والهلع من مستويات السلوك المجافي للفطرة، وانفلات الوازع الأخلاقي في العلاقات، مما يدفع باتجاه شحن المشاعر، وهزها بصورة لا تترك معها مجالاً للتساؤل عما ينبغي عمله، فقد أصبحت الطريق واضحة لا تحتاج إلى من يدل عليها، فالنفوس مشحونة بالانفجار المرتقب.

(جـ) مزج الواقع بالخيال:

في قمة الألم، ولحظات هواجس اليأس تتحول الأخيلة وأحلام اليقظة إلى أن تكون عوالم موازية على نحو مفارق للواقع، أو أنها ترتدي ثوبه لتكون بديلا عنه، وبالتالي يصبح الخيال هو الواقع الغائب - الحاضر، وبخاصة حين يكون الواقع بالغ القتامة، والبشاعة، كما هو واقع العدواني، الذي أرمضه، وعذبه إلى درجة اتخاذ قرار الموت خلاصًا منه كما سنرى بعد قليل، ولا يعني الاحتماء بالخيال هروبًا سلبيًا، أو فشلاً في مواجهة الواقع، وإنما يعني اختبارًا لهذا الواقع من منظور الخيال، فالخيال يوسع من دائرة الرؤية، حتى لتبدو بلا حدود، ويفجر الإرادة، وبخاصة حين يتعلق بهدف يكمن في المستقبل، ويعمل مع العقل - باعتباره أداة من أدواته كالمنطق - على ربط عناصر التجربة، غير أنه ليس بديلاً عن التجربة ذاتها[57].

وتكتسب تجربة المزاوجة بين الخيال والواقع عند العدواني، بعدًا محدودًا في شعره، فهو لا يلجأ إلى هذا النوع من «التكنيك» في مضامينه الشعرية إلا عرضا، بمعنى أنه لا يتقصده لذاته، باستثناء قصيدة «مواقف» التي تجسد حالة خاصة في هذا المجال، وقد تتسم تجربته في هذا المجال بمسحة رمزية موحية بالتغيير الذي ينادي به الشاعر ويحلم به:

اشياؤك السريه

نحن كما شاء لنا الهوى زرعناها

انا وانت

في غابة الصمت

فاورقت اشجارها على مطالع المكان

والزمان

واثمرت مشيئة الإنسان

ملحمة كونيه[58]

ولعل ارتكاز المضمون هنا على الرمز، «أشياؤك السرية»، قد حول لغة الخطاب إلى جملة من التداعيات الرمزية، امتزج فيه المكان بالزمان لتحقيق هذا الحلم، الذي تضافرت كل عناصره، في وحدة متناغمة، «أنا وأنت»، فجاء «ملحمة كونية» حسب التعبير النصي للخطاب.

هكذا يصبح الواقع بعد تلبسه بالخيال حركة متدفقة بالحياة، تعززها إرادة التغيير، والتحول، فمن غابة الصمت، حيث السكون وخمود الحركة والموت، إلى تلك «الملحمة الكونية» التي تشي بالثورة العارمة، التي تكتسح كل شيء، وهي الحلم الذي يراود الشاعر، كهاجس يرهص به على الدوام، فينسرب في مضامينه الشعرية في أكثر من مكان – كما رأينا ذلك قبل قليل – مؤسسًا لظاهرة يعزز الواقع بمساوئه وقتامته توقع حدوثها باعتبارها أمرًا طبيعيا لواقع كهذا.ومهما يكن من أمر، فإن الحلم أو الخيال هنا ليس إلا مجرد اختبار نفسي لهذا الهدف الذي لا يعدو أن يكون من باب الأماني العسيرة التحقيق.

ولكن يبقى الحلم والخيال هما المتنفس الوحيد، لحالات الإحباط، والخروج من مأساة اللحظة الزمنية الراهنة، إلى آفاق الخيال، حتى وإن كان ذلك لا يتجاوز الأمنية المجردة لهذا الخيال، ولذا يتجسد هذا الإحساس في إطار التعارض بين الواقع والرغبة الذاتية التي تظل أمنية رومانسية:

يا ليتها كانت معي
وتنتفي ما بيننا الموانع
ويلبس الخيال ثوب الواقع
نهيم في أودية السكينه
تشملنا روح الطمأنينه
في ظل روض للجمال ممرع(59)

ويبقى التوازي المضموني، بين هذا النص وسابقه، كامنًا في تلك العلاقة المجسدة لهذا الخيال، فالعلاقة بين «أنا وأنت» حاضرة في الأول، تنمو في تناغم نحو اكتمال مشهد الصورة

النابض بالحركة والحياة، في حين أن العلاقة في الثاني غائبة، محاطة بالحواجز، التي تعمق من حالة الانفصام بين «أنا وهي»، وليس من أمل في إذابة هذه الموانع إلا أن يلبس الخيال ثوب الواقع، وهنا تنساب الأحلام الرومانسية المخدرة من رمضاء الواقع، فتصبح السكينة، والطمأنينة مطلبين ملحين للإحساس بمتعة هذه العلاقة، التي تتشكل عناصرها في مهاد رومانسي حالم، وهي هنا تتضاد مع عناصر تلك العلاقة الأولى، في النص الأول، التي تهيمن عليها حركة الحياة اللاهثة التي تتوج بتلك «الملحمة الكونية»، ولعل هذا الاختلاف بين عناصر تلك العلاقة عائد إلى اختلاف المولد البنيوي، الذي تفيض منه رؤية الخيال في امتزاجها بالواقع، فهو في الأول مكون من عناصر متماسكة، يهيمن عليها الرمز الذي يشكل مكونًا نصيًا يبلغ أوجه في نهاية الخطاب، في حين أن الثانية تعاني من أزمة الانفصام، التي في سياقها تنبثق رؤية التمازج بين الواقع والخيال، الذي يحاول أن يجمع أشتات الرؤية الموزعة بين متكلم + مخاطبة غائبة، ومن ثم يصبح غياب الآخر، هو المكون النصي الذي تتشكل عناصر الخيال في سياقه، فتضفي مسحة جمالية، وطمأنينة نفسية على قتامة الواقع، ولو في إطار التمني.

وتأخذ أحلام اليقظة «الأنا» في رحلات إسرائية من الخيال، الذي ما إن يحلق بعيدًا إلا ويعود ليرتطم بالواقع مخلفًا وراءه الحقيقة المرة التي لم يقهرها الخيال، وتجسد قصيدة «مواقف» وهي القصيدة الفريدة في هذا المجال، ثلاث دورات من الحلم تنتهي جميعها بالفشل في منح «الأنا» أدنى طمأنينة ممكنة:

أحلم أن الليل ورائي
والصبح أمامي
وسحابة أحلامي
تزرع أيامي
.. وإخال الحلم حقيقه
فأسربل ذاتي بحديقه
فإذا بي صرت ضحيه
في تيه الأبديه[60]

هكذا تأخذ غيبوبة الحلم «الأنا» في إسرائها، فتمعن في إظهار الأشياء بصورة تتواءم مع حالات الشعور التي تبسط هيمنتها على النفس في لحظات الاستغراق الحلمي هروبًا من جهامة الواقع، فتمدها بأمل التغيير، فترى الليل، رمز الواقع قد تراجع، والصبح رمز التغيير، قد أزف إشراقه، وما بين هذين البعدين نمت الأحلام وازدهرت، حتى تلاشت الحدود الفاصلة بين الحلم والحقيقة، مما أوقع «الأنا في الوهم فأصبحت لا ترى منه إلا ما يتواءم مع مشاعرها المتوهجة في أتون الحلم، فتخال الحلم حقيقة، وتبني عليه آمالها ثم لا يلبث أن ينكشف الحلم تاركا «الأنا» في تيه الواقع، تعاني الخيبة والإحباط، وتتشكل رؤية الحلم في سياق عدد من الثنائيات الضدية، الليل× الصبح، ورائي× أمامي، الحلم× الحقيقة، التي تعمق من جدلية الصراع بين الحلم والواقع من جهة، والحقيقة من جهة أخرى، حتى تبلغ أوجها في خلق ذلك الوهم الذي يشي بتداخل الإحساس في التمييز بين الحلم والحقيقة، وعلى الرغم من أن مكونات الحلم، وتشابك علاقاته تمتص طاقة «الأنا» في عملية التجلي فإنها لم تؤثر كثيرًا على حالة الوعي بخيوط الحلم التي تتراقص أمامها، إذ كانت قادرة على رصد كل التحولات التي كانت تعتريها على نحو دقيق ومتسلسل مما يشعر بأن شبكة خيوط الحلم كانت تتحرك في تواز مستمر مع خيوط الوعي حتى اللحظة الأخيرة، التي تختفي فيها خيوط الحلم بشكل مفاجيء، فيطغى فيه الوعي بالحقيقة على الحلم، موحيًا بسطوة الواقع، وبدا الحلم كما لو كان اختبارًا لجدلية الصراع بين الوهم والحقيقة من منظور التجربة الذاتية على الأقل.

وتستمر التجربة الذاتية في اختبار وهم الحلم وإسقاطه على الواقع في دورة أخرى، تكون فيها «الأنا» كسابقتها هي المحور الارتكازي الذي تفيض منه الرؤية على ما حولها فتجعله مؤتلقًا بالأقمار:

أحلم أني أفق

يحفل بالأقمار

ويصب عبير الأنوار

وحجاب الظلمة يحترق

وأنا كوكب أفراح يأتلق

وأفيق من الحلم

فوق فراش للألم

نسجته مغازل للظلم

واندداح عليه القلق

تتحرك الدورة الثانية للحلم بين بعدين متعارضين، (أحلم×أفيق)، تتنازع حركتهما درجة الإحساس بسطوة كل منهما وحضوره في نفس «الأنا»، فعلى البعد الأول تنتظم الحلم ثنائية الأنوار والظلمة، والكلمات ذات الصلة بالمعجم الدلالي، تتحول معه «الأنا» إلى أن تكون أفقًا يحفل بالأنوار، والصورة عميقة الدلالة على الدور الريادي المطلوب من «الأنا» القيام به، كمنقذ من الظلمة التي تحيط بهذا الأفق، ولذا جاءت ألفاظ «يحفل»، و «يصب»، و «يحترق» مجسدة لقوة وفاعلية هذه الإرادة في تحولها إلى أفق حافل بالأقمار، يصب أنواره على حجاب الظلمة فيحترق، و «الأنا» تأتلق كوكبًا للأفراح». ويمثل «حجاب الظلمة»، في سياق الحلم، ذلك الستار الكثيف الذي يمنع نفاذ النور فتحتم إحراقه، وهو بالغ الدلالة على وحشة الواقع وجهامته، ولا مراء في أن الإحساس العميق بتعارض «الأنا» مع الواقع كان وراء تشكيل عناصر هذا الحلم الطافح بالأنوار، المراد منها إضاءة هذا الواقع وغمره بالنور. ويأتي البعد الثاني من مكونات الحلم، في لحظة الإفاقة، اللحظة الحاسمة، بين الحلم والحقيقة، حين تبرز، منتصبة، الصورة المفارقة لمسار الحلم، صورة فراش الألم، المنسوج بمغازل الظلم، وقد اندداح عليه القلق، ولعل ما يثير انتباهنا في هذه الصورة قوله «فراش للألم» إذ يكفي هذا التعبير وحده لإثارة كل التداعيات المرتبطة بالواقع المرفوض، لكن الشاعر آثر استقصاء متعلقات «فراش للألم» بصورة تثير المشاعر في النفوس، لتجسيد بشاعة هذا الواقع. وهكذا ينكسر الحلم مرة أخرى في صراعه الجدلي مع الواقع ليبقى الأخير شاهدًا على مدى قوة حضوره في النفس.

وتأخذنا الدورة الأخيرة، من تجليات الحلم، إلى الاتكاء، بصورة خاصة، على إبراز الدور الجوهري، «للأنا» في تجربة الحلم فتظهر لنا متجلية في ثوب نبي، يراوغ واقعه بالحلم، ويراوغه الواقع حلمًا مثله:

أحلم والدنيا تحلم بي

أرفل في ثوب نبي

ثم أثوب إلى نفسي

فأراها في غيب الحبس

غمامة تنحل

كالريح.. لا شكل لها ولاظل

هكذا يصبح الحلم رغبة متبادلة، بين «الأنا»، والواقع، تمنح «الأنا» شعورًا وإحساسًا غامرًا بذاتها، فتخطر في ثياب النبوة، موحية بعلاقتها الجدلية مع الواقع، كعلاقة النبيّ بقومه، لكن هذه الصبغة الشعورية الزاهية لا تذهب بعيدًا ولا تضرب بعمق، إذ سرعان ما تنتبه «الأنا» من غفوة الوهم إلى واقع النفس خارج هذا الشعور، «ثم أثوب إلى نفسي»، في إشارة إلى اختبار مدى صدق الحلم في النفس، وهي اللحظة الجوهريةُ في صراع «الأنا» مع الواقع، حيث تصبح الانطلاقة إلى معرفة حقيقة الأمر من الذات نفسها، فتبدو «الأنا» في ذاتها بعد الإفاقة بصورة مضادة لصورة النبوة في الحلم، وهذه الصورة التي ترى «الأنا» نفسها فيها بالغة الغرابة في عناصر تشكيلها إذ تجمع بين عناصر المكان والزمان، (الحبس + غمامة + ريح)، في مشهد هلامي يفتقد جوهر وجوده الحقيقي، فهل يعني ذلك أن الشاعر، لا شعوريًا كان يرى واقعه الكئيب في نفسه، فكما امتزج هو والواقع في لحظة الحلم، يعود فيمتزج بالواقع في لحظة الصحو، فيصبح الحديث عن «الأنا» هو حديث عن الواقع، ربما يكون الأمر كذلك، وقد لا يكون! المهم أن الواقع يفرض حضوره، بصفة دائمة، على الخيال أو الحلم، وتبقى ألوانه القاتمة أكثر ثباتًا من ألوان الشعور التي تفيض عليه مهما أوغلت في ذلك، هذه هي الحقيقة التي تدركها «الأنا» في نهاية المطاف.

وتتشكل بنية مضمون الخيال وامتزاجه بالواقع من رؤية الإحساس بالآخر المفارق للواقع، سواء أكان ذلك على مستوى المفرد، أم على مستوى الحلم، فعلى المستوى الأول تبرز الحاجة إلى هذا الآخر حضورًا أو غيابًا، إذ في سياقه تتشكل رؤية «الأنا» تجاه الواقع في شقيها السلبي والإيجابي، وعلى المستوى الثاني، يحيط الحلم بالواقع، ويمتزج به في دورات ثلاث، تتوزع بين حركتين متضادتين، حركة الحلم، وحركة الواقع، على نحو متكرر، فما إن تطغى حركة الحلم، وتصل إلى ذروة تمامها حتى تتهاوى سريعًا تحت ضغط الواقع الذي يتأبى على المزج، ويبقى فارضًا وجوده بكل مساوئه.

ومع أن التجربة الفردية «للأنا» هي التي تفيض بالرؤية، وتطغى حركتها في نسيج المضمون الشعري على ما عداها، وتتحرك الأشياء والعلاقات في سياقها، فإنها ليست منشغلة بذاتها، أو معزولة عن مجتمعها، إنها تفكر في الواقع والآخر من خلال الذات، بمعنى امتزاج التجربة الذاتية بالمصير الجماعي، والتحرك بها من هذا المنظور من خلال البنية اللغوية، والصورة الفنية المجسدة لهذا الامتزاج الجماعي، فالحديث عن الأشجار المورقة على المكان والزمان، ومشيئة الإنسان، والملحمة الكونية، وإلباس الخيال ثوب الواقع، والحلم بالأفق الحافل بالأقمار، والإرفال بثوب النبوة وغيرها - كلها دوال على هذا الإحساس الدائم بالمهمة التي نذر الشاعر نفسه لها تجاه مجتمعه وواقعه.

ومهما يكن من أمر، فإن الشاعر لم يكن من يلوذ بالخيال هروبًا من الاصطدام بالواقع، أو إيثار السلامة على المجابهة والتحدي، بل كان على العكس من كل ذلك تمامًا، فشعره يمثل روح التمرد والثورة على مجمل الأوضاع العربية والإقليمية، ولم يكن مزج الخيال بالواقع في شعره إلا تجربة اختبار لبيان مدى صلابة هذا الواقع الذي يناهضه، ولذا كان هذا الجانب قليلاً في شعره، وهذا يقودنا إلى ظاهرة أخرى شبيهة بظاهرة الخيال وهي مزج الواقع بالتصوف.

(د) مزج الواقع بالتصوف:

كان العدواني يشيع عن نفسه بين أصدقائه أنه متصوف، وقد حاول أحدهم أن يداعبه فقال له :«كيف تستطيع الجمع بين النظرة العقلانية المنفتحة على كل جديد ومتطور، وبين عزوف المتصوف وانصرافه عن عالم التغير والتحول واندماجه الكامل

في كل ما هو أزلي وشامل»؟، فكان رد العدواني على ذلك أن له صيغته الخاصة في التصوف.[61] فما تلك الصيغة التي يشير إليها العدواني يا ترى؟ وكيف استطاع أن يستخدمها في شعره لتتواءم مع قضايا مجتمعه وأمته العربية التي كانت تستأثر باهتمامه زهاء أربعة عقود؟

إن المتأمل في شعر العدواني لا يستطيع أن يغفل تلك الإشارات والرموز الصوفية التي تطل من بعض قصائده مكونة رؤية خاصة يمتزج فيها المثالي بالواقعي، على نحو تستعير فيه هذه القصائد «من التصوف بعض مفرداته الدالة، وبعض رموزه الأثيرة، وتقوم بتوظيف هذه المفردات وتلك الرموز في خدمة مجالها الخاص»[62].

ولعل من أهم الرموز الصوفية التي وظفها العدواني توظيفًا عاليًا، ومزجها بواقعه، رمز الأنثى، أو المرأة، الموحية بالحب الإلهي عند المتصوفة[63]، إذ أصبحت عنده ذات دلالة موحية على الواقع الذي يحاوره، وفي قصيدة «إلى رفيقة العمر» أو (مناجاة)»، ترهص «الأنا» بالرؤية المحققة الوقوع، مرتدية مسحة صوفية:

أيتها اللؤلؤة اللماعه:
الفجر آت لك بعد ساعه
فانتظري شعاعه..
يكشف عن شموسك الستار
ويزدهي بتاجك النهار
عهد الحباحب الغرار قد مضى
فما له في دارنا سوق ولا تجار[64]

تتجه كل العناصر الحسية التي تنتظم هذه الرؤية نحو الرمز، الأنثى المخاطبة، باعتبارها البؤرة الارتكازية، التي تنساب في سياقها تلك الدلالات الموحية بفيض التجربة، التي تستوعب تفريغ تلك الشحنات الشعورية المتعجلة تغيير الواقع، ولا تترك الرؤية وراءها أدنى لبس أو غموض في حقيقة هدفها، إنها تتجه إلى كشف الحجاب عن جوهر هذا الرمز، الذي يظل هو الحقيقة الغائبة، التي تسعى «الأنا» برؤيتها

للكشف عنها، وتشيع دلالات البريق والضوء التي تتسربل الرؤية بها، إحساسًا بما يصاحب الرؤية الصوفية من بوارق ولوامع في سياق التجليات.

ومهما يكن من أمر فإن ما يميز التجربة الصوفية الصرف من غيرها من التجارب الموازية لها، ان التجربة الصوفية أبعد غورًا، وأشد تعقيدًا، وأكثر غموضًا لارتباطها بما وراء الحس أو ما يسمى «بالواردات الإلهية»، في حين أن التجارب الأخرى، التي تتبع خطاها شكلا، لا توغل في أبعاد الرؤية إلا من حيث هي وسيلة تعبير، تظل شبكة خطوطها واضحة في وعي الشاعر، وبخاصة حين ترتبط بواقع مادي، كما هو الحال مع رؤية العدواني الصوفية، التي تبدو مشدودة إلى واقعه، بصورة لافتة، ولا تعاني من أدنى غموض في بنية تركيبها، إذ يأتي التعبير بصيغة مباشرة، مما يشير إلى أن أحد أهداف الرؤية أيضا كان التعبير، بشكل واضح عن إحساس ببوادر التغير، التي على أثرها فاضت الرؤية مبشرة بالفجر الذي يكشف الشموس، ومن الطبيعي حينئذ أن يبقى الرمز على صلة بالواقع، ولا يعتريه ما يعتري الرمز الصوفي من طغيان العنصر الفيزيائي الموغل بإثارة الحس الشهواني المفضي في عرف المتصوفة إلى الجمال المطلق، لاختلاف الهدف بين مثالية المتصوف، وواقعية العدواني الذي لا يمثل له الرمز الصوفي إلا وسيلة فنية للاحساس بالتعالي على الواقع، أو تلوينه، وفق المثال الصوفي، للتوازي معه.

ويتكرر الرمز الصوفي ذاته في قصيدة، «إليها» حيث تكتسي القصيدة بعدًا صوفيًا محضًا، تشيع فيه ألفاظها وعباراتها الخاصة إحساسًا روحانيًا صافيًا كتلك الأحاسيس المنبعثة من التجارب الصوفية في أشعارهم:

رووا عنك الحديث فما أصابوا
وجاروا في الشريعة والطريقه
ولو عدلوا لما وضعوا رسومًا
مقدرة على شمس الحقيقه
ولكن الضلال بهم تمادى
فباتوا تحت أسداف صفيقه

أنا عـــايشت ســـرك غـــيـــر أني
دهشت فــصــار جــهــدي أن أذوقـــه
ومـــا جـــدوى الكلام إذا تـعـــاصت
على الأفكار أكـــوان عـــمـــيـــقـــه
مـــرادي أنت مـــا غـــامـــرت إلا
لأحـــيـــا في مـــغـــانيك الوريقـــه
واترك خـــمـــرة الســـمـــار خلفي
لأعـصـِـرَ كـرمـــة الأنس العـتـيـقـــه

....

فـــصـــبي الكأس بعـــد الكأس حـــتى
أفـــوز بنشـــوة الروح الطليـــقـــه[65]

وتمضي القصيدة على هذا النحو من الجو الروحاني، في تجلية الأبعاد الإحيائية لهذا الرمز، مسقطة إياه على الواقع، حيث يطل علينا من خلال الآخر - نقيض «الأنا - الذي يمثل قيم الجماعة، التي تنكرها «الأنا»، باعتبارها خارجة على مقتضيات العدل والمنطق والحقيقة، وبرفض هذه الرؤية الجماعية تؤسس «الأنا» رؤيتها الخاصة المنبلجة من أتون التجربة الصوفية التي تستشعرها في تجليها على الواقع، وهي كما نلاحظ رؤية مفتوحة على أفق واسع من التطلعات الروحية، تستهدف الفوز «بنشوة الروح الطليقة»، التي لا تخضع للقوانين الفيزيائية المتحكمة بحركة الواقع، وتوجهاته، مما يمنح «الأنا» «إحساسًا عميقًا بتجاوز ماديات هذا الواقع، والانعتاق من أردانه، لكنه بطبيعة الحال، ليس انفصال قطيعة، أو لا مبالاة بما يجري على ساحته، بل هو محاولة لبحث عن وجه آخر للحياة، بعد تلك المعايشة المضنية، لأحوال هذا الواقع، التي توقع «الأنا» في مأزق الحيرة والدهشة، وبالتالي فلا مناص من تجرعها لمرارته.

ومع مادية الواقع الصلد، يضيع الكلام، وتستعصي الأفكار، ولذا جاءت لفظة النعت «عميقة» مجسدة لهذا المأزق الشائك، فتكون المغامرة الصوفية هي الحل،

للخروج من مادية هذا الواقع، بمعنى أن التغلب على هذا الأخير لا يكون إلا بنقيضه، أي إذابة جليد المادة الصلد بالنشوة الروحية الحرة من كل القيود، وهو جوهر الرؤية الصوفية، في تمحورها حول الرمز الذي يهيمن على أنسجة النص.

وهكذا تؤكد «الأنا» رؤياها المعتمدة على الجوانب الروحية، المستمدة من إيحاءات الألفاظ الصوفية، من أمثال «الطريقة» «رسومًا»، «شمس الحقيقة»، «سرك» ، «دهشت»، «أذوقه»، «مرادي»، «خمرة» «الكأس» ، «الروح»، التي تضفي مسحة صوفية على التجربة الذاتية «للأنا» في تعاملها مع جهامة الواقع، وتعسفه في الخروج عن أصول العدالة، وتطبيقات الشريعة.

ويلح الرمز الأنثوي الصوفي على فكر العدواني، فيتجلى هذه المرة في سياق الحلم، الذي يأخذنا إلى دهاليزه وأغواره، في شكل حوار «داخلي» بين متكلم – متكلمة ومخاطب، في إطار سردي، كما في قصيدة «رؤيا حلم»:

حورية تسبح في غمامة من نور
ظلت تدور وتدور...
ونورها المنثور
ينفحني بأجمل اللآلي
ثم تنزلت وانتصبت حيالي
وابتسمت، وقالت لي:
أنا عرفت من أنت،
فهل عرفت من أنا وما أصلي؟
أنا اتخذت منك وطنا
منذ جنيت من كرمك أطيب الجنى
حين لبست ظلك،
في يقظات الروح في دنيا الكرى
في فلك السُّرى(66)

يبدأ الحلم من منطقة هلامية، لا يكشف فيها عن أبعاد الرمز المنامي إلا بمقدار ما يتناسب مع طبيعته التي ينتمي إليها، إذ تطالعنا ابتداء صورة الحورية السابحة في النور، وهي تحلق في محيط روحاني صرف، لا تلبث أن تتنزل منتصبة أمامه، بصورة درامية، بعد تفاعله شعوريًا معها، ومعرفتها له، لتسأله إن كان قد عرفها، ثم تمضي معرفة بحقيقتها وبتجاربها معه، لتعميق الإحساس الشعوري بهذه العلاقة التي ليست وليدة الصدفة، وهذه الصورة الدرامية التي يقدمها الحلم، في سياق تلك العلاقة التي تربط بين الذات والموضوع، تنبع أساسًا من هاجس الشعور بالبطل المنقذ، الذي يستمد قواه في مواجهة واقعه من مخزون روحاني، قادرعلى التجاوز، لذا يأتي الحلم ليكشف عن هذا المجلى الذي تتمتع به «الأنا»، وهو مجلى زاخر بالطاقة الروحية، يتخذ منه المرموز إليه مهادًا له، وظلاً يتلبسه، ولعل هذا الامتزاج الروحاني بين الذات والموضوع، ولو من جانب واحد، يمنح «الأنا» شعورًا بقيمة الدور الريادي الذي تضطلع به في مواجهة الواقع، ولا يكتفي الحلم ببيان هذا الجانب فحسب، بل يمضي في تجلية الرمز، الذي يتجسد في تشكيلات متعددة، بغية تقريبه من مجلى «الأنا» لتعميق هذا الحس الشعوري بالامتزاج:

... عشقت جو الطهر في موردك

وعشت عمري ويدي في يدك

وأنت في غيبوبة لا تدري

ما كان من أمرك في أمري

فهل عرفت من أنا

أنا رسالة السنا

لكنني كنت، ولا أزال، لا أطيق

أثقال صمتك العميق

هكذا تواصل الحورية أخذ زمام المبادرة في الحوار دون أن تعطي أدنى مبادرة لحوار الآخر معها، على الرغم من تكرار صيغة السؤال الموجه لهذا الآخر، فتكشف عن بعض صفاتها التي توحي بعلاقتها الخاصة «بالأنا»، وهي لا تكتفي بذلك بل تميط

اللثام عن رمزيتها متخذة رمزًا آخر، لا يختلف في دلالته كثيرًا عن الرمز الأول، لكنه أقل ثراء منه، نظرًا لما يثيره رمز «الحورية» من إشعاعات روحانية تفوق الرمز الآخر.
ولعل ما يثير الغرابة في هذا الحلم، إظهار «الأنا» بصورة سلبية في علاقتها بالمرموز إليه، فالأخير كان أكثر التصاقا، «بالأنا» منها به، فالأنا كانت في غيبوبة التجلي لا تعي شيئًا مما حولها، لكن هذا الغياب، أو الصمت الذي تستنكره الحورية على «الأنا» ، هو رمز جوهرها الذي ترى به الحياة:

قلت لها: أيتها الحورية

صمتي طبيعة لي

ألمح فيها راية الحريه

في ساعة التجلي

وأيًا ما كان الأمر، فإن رمزية الأنثى هنا، سواء أكانت «الحورية» ، أم «رسالة السنا» – لا يهم – هي الرؤية التي تراوغ «الأنا» من جهة فتقابلها «الأنا» مراوغة مماثلة من جهة أخرى، حتى يتضح هدفها في مداه المحدد له، إنها تريد لها أن تنضج تحت أوهاج التجربة الصوفية، لتكون أكثر شفافية وصفاء، ومن ثم كان هذا الصمت، وهذا التجلي الذي يشف عن اللحظة الحاسمة التي يمتزج فيها الواقعي، بالمثالي، فترف في وهجها «راية الحرية» بالمفهوم العدواني.

ويظل رمز الأنثى باسطًا هيمنته، على التجربة الصوفية عند العدواني، إذ يغدو أحيانًا موغلاً في الرمزية، يرفض الشاعر على نحو متكرر، أن يسميه، أو أن يكشف عنه إلا بمقدار ما يجعل القارىء لا ينساق وراء تهويمات الرمز أبعد مما يحتمل، كما في قصيدة «إشارات»:

يا أنت يا من لا أسميها

تقاصرت قلائد الأسماء كلها

دون معانيها

.....

لكنني باسمك يا قيثارة الخلود

أفتض أبكار الوجود

أجعل قلب الموت معبدي

أقنت في سكينه

وكفن التاريخ في يدي

يحمل جثة العبوديه

وموكبي يختال في منازل الغد

بالسيف والحريه(67)

فكما تستعصي الرؤية الصوفية على التعبير، وتضيق اللغة، على اتساعها، عن استيعاب أوهاج مثل هذه الرؤية لارتباطها بما وراء الحس، ويصبح الرمز هو اللغة الثانية الموحية بأشتات الرؤية، تستعصي الرؤية أيضا عند العدواني ويتحول الرمز إلى بؤرة إشعاعية تتمركز حولها كل التداعيات التي تفيض بها التجربة، محاولاً بذلك أن يتوازى فيها مع التجربة الصوفية الصرف، وإن لم يبلغ مداها من حيث عمق الاستبطان الروحي الذي يميت في الذات نوازع الحس المادي للحياة، وهذا بطبيعة الحال لا يتوام مع التجربة العدوانية، لأن التصوف عنده ليس منهج حياة أو سلوك بقدر ما هو أسلوب فني – كما قلنا من قبل – يستخدمه الشاعر لمناهضة واقعه، والتعالي على ماديته الصلده.

وإذا كانت «الأنا» تجل رمز الأنثى المخاطبة عن التسمية، لقصور الأسماء عن المعنى المناسب لها، فإن مجلى الرمز بطبيعة الحال يختفي تمامًا، وينتصب في مقابله مجلى «الأنا»، الذي ينفتح على أفق واسع من التداعيات، التي قد تكشف بعضًا من هوية الرمز في علاقته بهذه التداعيات، فهو يتحول إلى «قيثارة الخلود»، التي باسمها يتشكل مجلى «الأنا» في علاقته بالأشياء، وبالتالي يتحول هذا المجلى إلى أن يكون مجلى للرمز بصورة غير مباشرة.

ويبقى الرمز، هو الرؤية التي من خلالها تنشط «الأنا» في التعامل مع الحياة والواقع، فهي من هذا المنظور، تتحرك باتجاهين: الأول مفتوح تندفع فيه لافتضاض

الواقع، (ولفظة أفتض الواردة في الخطاب عميقة الدلالة على فكرة النفاذ والتجاوز)، واتخاذ أرض الموت مكانًا للعبادة، والثاني مغلق على «الأنا» إنه الصلاة في سكينة، وفي كلتا الحالتين يبقى الحاضر بمساوئه، والمستقبل بإشراقته حاضرين في ذهن «الأنا»، على ضوء التعارض الحاد بين العبودية، التي سيطوي التاريخ جثتها، وبين الحرية المصحوبة بالسيف، اللتين ترهص الرؤية بهما.

وهكذا تصبح الرؤية الصوفية ذات دلالة موحية على الواقع الذي تحاول امتصاصه، أو مزجه بعناصرها، أو صهره صهرًا فنيًا تكشف فيه عن الوجه الآخر المرتقب لهذا الواقع.

ويتكرر رمز الأنثى الصوفي ذاته في قصيدة «ياليتها كانت معي» مصحوبًا بموقف الانكسار النفسي ولحظات اليأس التي كانت تعتري «الأنا»، حين تجد نفسه تقف وحيدة في متاهة الصمت، محاطة بالأسوار:

يا ليتها كانت معي

تملأ من خمرتها كأسي

تغمر في نشوتها أنسي

تنشلني من وحدة كالصخر قاسيه

...

تكسر طوق الصمت في نفسي

تطرد عني ظلمة اليأس

تطلقني من حجرة الحبس(68)

وتبقى تداعيات الرمز حاضرة في فضاء النص، تترابط فيما بينها على نحو يكشف عن عمق اللحظة النفسية القاسية، التي تواجهها «الأنا» في توحدها مع نفسها في مواجهة مظاهر، الصمت، واليأس، والحبس، وهي كلها كافية لأن تجعل «الأنا» في موقف بالغ الصعوبة، ولذا يصبح الرمز، في دلالته عل المرموز إليه الغائب، هو بؤرة الخلاص من مأزق الموقف الذي تعانيه «الأنا» مجسدًا في الوقت ذاته علاقة حميمة من التشابك في بنية النص تنبع، في جوهرها من الحاجة الملحة «للأنا» إلى هذه الغائبة،

في تجليات متعددة، تتجسد في تلك التشكيلة اللغوية من الجمل الفعلية التي يهيمن عليها المضارع بصورة متتالية، في السياق السردي للفعل الماضي، كاشفة عن مدى اللهفة، إلى هذه الغائبة، التي يعلق على حضورها بذرة الخلاص.

وعلى الرغم من أن الرمز يظل متلفعًا بغلالة شفافة من الغموض، الذي قد ينصرف في بعض دلالاته، إلى الرفيقة، أو الحبيبة بصورة عامة، فإن مجمل السياق العام، وفي ظل الإشارات الصوفية الأخرى التي تزدحم بها شبكة القصيدة، وفي إطار الرؤية العامة التي ينطلق منها رمز الأنثى عند العدواني يصبح الرمز هنا دالاً على معاناة توقف الرؤية عن الظهور، وتعطل اللغة عن العمل بالصمت، في الوقت الذي تكون فيه الحاجة إلى الرؤية والتعبير مطلبا ملحا في سياق الإحساس باليأس، والعزلة.

وهذه الرؤية المعاندة، أو الحقيقة الغائبة التي يوحي بها رمز الأنثى في النص، هي التي يقول عنها العدواني في قصيدة «إشارات»:

أشياؤك السريه
أسطورة في صدري
بنيت منها قصري
حفرت فيها قبري
عشقتها في صحوتي وسكري
كانت أنيس وحدتي في رحلة قاسية
كالصخر
في رحلة العمر(69)

هكذا تبدوالعلاقة بين الرمز، و «الأنا» علاقة تلازمية، تنطوي مكوناتها على أسرار لم يفصح عنها، بيد أنها تمثل جوهر حياة «الأنا» في رحلة الحياة، إنها تأخذ «الأنا» في اتجاهين متعارضين: اتجاه يعمل على بناء «الأنا»، واتجاه يعمل على هدم «الأنا» ومع هذا التعارض الحاد بين الاتجاهين، ينبثق عشق «الأنا» التام في كل من لحظتي الصحو والسكر، لهذه الأشياء السرية التي تفيض بها الرؤية. ومهما يكن من أمر فإن

هذه العلاقة التلازمية بين الطرفين لا تظهر بصورة حادة إلا في المواقف الصعبة التي تمر بها «الأنا»، فتكون أشبه بنقطة ضوء وسط ظلام اليأس والإحباط، ومن هنا نجد أن البناء السردي للنص، في سياق الماضي، يتجه نحو إبراز العناصر المؤثرة في بنية هذه العلاقة، لتجسيد عمقها، وإبراز دورها في حياة «الأنا»، وهي في مضمونها تلتقي بصورة عامة مع مضمون النص السابق، وتنطوي بنية التراكيب اللغوية في هذا النص وسابقه على إشارات دلالية توحي بمدى المعاناة والمجاهدة التي تلقاها «الأنا» في رحلة الحياة مع الواقع، ومن ثم كانت هذه المسحة الصوفية التي تشع من بعض الرموز الصوفية المستخدمة، مثل «خمرتها»، «كأسي» ، «صحوتي»، «سكري»، وغيرها حيث تعمل على إشاعة جو روحاني، في أعماق الذات، تتعالى به على الواقع وإحباطاته.

وثمة رمز صوفي آخر يشيع في الكتابة الشعرية عند العدواني، وأعني به رمز «الخمرة»، حيث يتداخل هذا الرمز مع الدلالة المعجمية للفظة ذاتها، فيمثل ذلك بعض إشكالية، مما يعني أن الرمز عنده هنا ليس على إطلاقه، وإنما يوظف ضمن سياق وموقف معين، ويقابلنا من هذا المنظور قصيدة «شطحات في الطريق»، التي تعد أطول قصيدة في الديوان، إذ يصل عدد أبياتها إلى مائة بيت، ولعل اللافت للنظر في هذه القصيدة، استخدامها مصطلح «الشطحات» مع ما يثيره هذا المصطلح عند المتصوفة من دلالات ترتبط بالسكر، فالشطح عندهم في العادة ناتج عن لحظات السكر الذي تشعر به النفس حينما تمثل لأول مرة في حضرة الألوهية(70)، وهو كما عرفوه أيضا «عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته وهاج بشدة غلياته وغلبته»(71). ومن ثم فلا غرابة أن يرتبط عنوان القصيدة، عند العدواني، بالمقدمة الخمرية التي تتصدرها، للسبب الذي يرتبط فيه الشطح بالسكر، فالخمرة ستنقل «الأنا» إلى لحظة السكر التي تنساب معها الشطحات العدوانية:

هات اسقنيها!! لست من سماري
إن لم تكن للكأس رب الدار
هي بنت من ؟؟ الشمس دارة أهلها
أبدًا ونحن الأهل للأقمار

أنا من إذا شعَّت عليه تفتحت

دنياه عن روض وعن أطيار

ولمحت أسرار الوجود تُطيف بي

نشوى وأردان الجمال جواري

....

صليت لما أمطرت أنوارها

ما أروع الصلوات للأنوار

ووقفت بالوادي المقدس ساعة

وأخذت عن نفحاته أشعاري

....

وتزورني الخطرات في غسق الدجى

فإذا البروق مواكب الزوار

وكأن نفسي كوكب متألق

يهمي بأفراح السنا الثرار

وأدير - طرفي والوجود صحائف

شتى - فأشهد وحدة الأسفار

وتزول أضواء البيارق فجأة

ويطول بعد زوالها استفساري

وتسد أشياء الظلام مطالعي

ويضيق دوني واسع المضمار

وأسائل الآثار عن أعيانها

وأظل بين الشك والإنكار

أوّاه من همي وأين أفر من

جبروت سطوته وكيف فراري

يا رب أقلقت الرياح سفينتي

فأمنن عليَّ بشاطىء استقرار(72)

إذا كان عنوان القصيدة في الغالب ينم عن مضمونها، أو هو مفتاحه على الأقل، فإن عنوان هذه القصيدة، «شطحات في الطريق»، وما تثيره بنية تركيبه من إيحاءات خاصة ضمن مجالها الصرف، جاء ليعبر من هذا المنظور عن كل ما كانت تجيش به النفس على امتداد رحلة الحياة، فالقصيدة في مجملها أشبه ما تكون بسيرة حياة من النضال المتواصل في مسيرة التنوير الفكرية، يقدمها العدواني من خلال شطحات في الطريق، على غرار ما يفعله المتصوفة حين يوغلون في «الطريق» ، و «السكر» فيقع منهم الشطح الذي تفلت السيطرة عليه، مع الأخذ في الاعتبار الفارق النوعي بين التجربة الصوفية المحض، التي تستهدف عالم ما وراء الحس، والتجربة الفنية التي تستهدف اصلاح عالم الحس بقيم عالم ما وراء الحس، أو بعبارة أدق، تقريب المثالي من الواقعي، لجعل الواقع أكثر قبولاً وتوافقًا مع قيم الحق والعدالة.

تبدأ التجربة الصوفية العدوانية في القصيدة بالولوج إلى عالم «الخمرة» بالمعنى الصوفي الذي ينفتح على آفاق من الرؤى التي تدخل «الأنا» في عالم أسرار الوجود، فتثير حولها جوًا روحانيا يتوج بالصلاة التي ينتشي بأدائها، فتدخل في السكر المفضي إلى الشطح، فتجد نفسها واقفة في الوادي المقدس – ذلك المكان الطاهر الذي كلم الله فيه موسى – تستوحي منه شعرها، ثم تتوالى الشطحات واحدة بعد الأخرى لبيان «البوارق» التي تغشاها، مستخدمة في ذلك معظم المصطلحات الصوفية التي تكثف من مناخ الشطح، ولكن المهم في ذلك كله هو إبراز «الأنا، في هذا المشهد، في موقفين متضادين: موقف التجلي الغامر الذي ترى فيه «الأنا» نفسها كوكبًا متألقا يهمي بالأنوار، وهو الهاجس الذي يهيمن على فكر العدواني، من منظور البطل المنقذ، أو النبي المرسل إلى قوم ضالين، وهذا الهاجس دائم التكرر عنده، في أكثر من مكان في الديوان، وقد نعت نفسه في إحدى قصائده بأنه:

كان نبيًا عربيًا
وكان صادق الرؤيا[73]

والثاني، توقف هذه «البوارق»، فجأة وانقطاعها عن «الأنا» مما يوقعها في الالتباس بين الشك والإنكار ، لتجد بعدها أن الواقع أكثر حضورًا، وأشد تجذرًا من أن

يلون بأصباغ الشعور الصوفي، لذا نجدها تطلق صرخة متوجعة «أواه»، بعد أن سدت في وجهها منافذ الخلاص، ولعل صيغتي السؤالين، «أين أفر؟»، «وكيف فراري»؟ عميقتا الدلالة على مأزق «الأنا» مع الواقع الذي يمثل لها همًا لا ينقطع.

وتتشكل بنية العلاقات التي تربط بين المضامين الشعرية من منظور الخيال الصوفي، من ذلك الإحساس الطاغي على وعي الشاعر بضرورة تجاوز الواقع، والخروج من قبضته، فيتردد هذا الإحساس في شبكة العلاقات الداخلية بين النصوص متخذًا من الرموز الصوفية وسيلة فنية للبحث عن رؤية جديدة تمنح «الأنا» شعورًا بالطمأنينة والهدوء، غير أن هذه الرؤية، على الرغم من إلحاح «الأنا» عليها ، والتبشير بها، لا تنجح في منح «الأنا» ذلك الشعور الذي تنشده، إذ يصبح الواقع بكل قسماته الشوهاء هو الحقيقة التي لا مناص من التعامل معها وفق معطياتها الواقعية والتاريخية، وأن وسائل التعالي عليه، أو مزجه شعوريًا بالخيال أو الحلم أو التصوف لا يجدي نفعًا، إذ يبقى أقوى من كل هذه الوسائل، فهل يقبل العدواني هذه الحقيقة فيهادن واقعه أم تراه يرفضه، وينفصل عنه مؤثرًا إنقاذ نفسه من شروره، هذا ما سنحاول أن نعرفه من خلال المحور التالي.

(8)

جدلية «الأنا» والواقع (توحد وانفصال):

تنطلق جدلية هذه العلاقة، من ذلك الإحساس الدؤوب بالدور الريادي الذي يفرض على المبدع تبعات جساما تجاه أمته ووطنه أمام الزيف والنفاق والغثاء الذي يحتل الصدارة في سلم العلاقات الإنسانية، ومن هنا كان جهاد العدواني المستمر على امتداد عمره، في حواراته مع الآخر المجموع، أو الآخر المفرد الموازي له، لإثارة وعي عام مشترك في التصدي لمواجهة مشكلات الواقع، تقلب العدواني فيه بين التوحد مع المجموعة تارة، وبين الانفصال والإحساس بالاغتراب والثورة والارتحال تارة أخرى، حتى أصبح الأخير سمة بارزة من سمات شعره، ظلت ملازمة له حتى في قصائده التي تلت ظهور الديوان، مثل قصيدة «نغمتان جديدتان» وقصيدة «قرار»[74]

وتتحدد مركزية هذه العلاقة الجدلية مع الآخر بمستوياته المختلفة من منظور التمايز الذي يعطي «الأنا» الإحساس بالرسالة، كما لو كانت هذه العلاقة تتحرك في اطار علاقة نبي بقومه، إذ نجده في قصيدة «دعوة» يوجه الخطاب إلى المجموع بصورة مباشرة، مبينا لهم مغبة جهلهم وضلالهم إن هم عصوا أمره:

أحبائي!! لئن خالفتموني
ورمتم وجه درب غير دربي
لقد آثرتكم بهواي صرفًا
ولم اشفق على اسرار قلبي
رمزت لكم بحبي فاعذروني
إذا لم تشعروا برموز حبي
وعيت قضية وجهلتموها
فحسبي لعنة التاريخ حسبي!![75]

تتشكل العلاقة هنا بين «الأنا» والآخر المجموع في محيط ذهني صرف متسم بالدفء الحميمي الذي يحكم هذه العلاقة، لذا كانت لفظة «أحبائي» التي تتصدر خطاب الدعوة كافية لإذابة كل الحواجز، وجعل الرسالة في نطاق التبليغ، أو مهيأة لقبول المتلقي لها ذهنيًا، وفي تلك اللحظة تبدأ المحاجة الذهنية في التألق حين تتوجس «الأنا» المخالفة لدعوتها، أو الإعراض عنها، وهنا تنشط «الأنا» في إزاحة الجانب الذاتي من الدعوة لتجعل من حبها للمخاطبين دافعًا إلى التفاني في هذه الدعوة التي لم تدع «للأنا» سرًا من حب إلا وكشفته.

وفي سياق هذا الحب الذي يحكم هذه العلاقة تلتمس «الأنا» العذر لهؤلاء المخاطبين إن هم عجزوا عن فهم رموز هذا الحب الذي آثرتهم به، وفي لفظة «آثرتكم» ملمح إلى خصوصية معينة تتجاوز الذات إلى الآخر، كعلامة على إنكار الذات في مواجهة الموضوع.

وإذا كان النص ينطلق في بنيته الأساسية من أزمة العلاقة بين «الأنا» التي تفيض بالوعي، والآخر الذي لم يصل بعد إلى مرحلة التوازي معها على الرغم مما تحيطه به

من فيض حبها، فإن النص في نهاية الخطاب لا يغفل الإشارة إلى اكتناه لحظة حاسمة في هذه العلاقة تمنح «الأنا» تمايزا من غيرها، في سياق الوعي برسالتها وجهل الآخرين بها، إذ تجيش النفس في تلك اللحظة بذلك التمايز الذي يجعل من لعنة التاريخ حكمًا عدلاً بين الطرفين.

ويتكرر الإحساس الريادي عنده في البحث عن خلاص لواقع أمته فهو يزرع النور في حقل الظلمة، فلا يلقى إلا الثورة من الظلمة، وفي قصيدة «وقفة على طلل» تجسيد لهذه المعاناة المستمرة، التي تفرض عليه الالتحام بالواقع، وتحمل تبعاته:

زرعت النور في حقل الظلام فثارت الظلمه

وقالت: قد أردت فضيحتي...

فهتكت أستاري

ولم تشفق بأسراري

فصدّق كلٌ من خاف التعري... هذه التهمه[76]

بمثل هذا الإحساس الذاتي تؤكد «الأنا» دورها الإيجابي، في بعث الحياة من حقل الموت، في سياق تلك العبارة المجازية البالغة الدلالة، التي تستنبت النور من الظلمة، وجعل ما هو غير مألوف مألوفًا، فتولد في الآخرين إحساسًا باعادة بناء إدراكنا الاعتيادي للواقع، بدل التسليم به، أو الاستسلام له، بغية الانتهاء إلى واقع جديد.[77] لكن الاستجابة في العادة لا تكون في تواز مع حماس التغيير، ولذا نجد ردة الفعل هذه مجسدة في مدلول عبارة «فثارت الظلمة..» الذي يشير إلى أن المسار العام يتعارض على نحو حاد مع هذا الجديد الذي يجترىء على هتك الأستار فيعري الأشياء إلى درجة الفضيحة، التي تتجاوز حدود قيم الجماعة، فتتلبس بالخوف الذي يشل حركتها، ويجعلها مجرد محاولة، أو اختبارًا لمعاودات قادمة، لا تعرف اليأس.

ومن هذا المنظور نجد أن المعاودة للموضوع نفسه تتجسد في مضمون يجمع بين التوازي من حيث الفعل، والتضاد من حيث النتيجة، ففي قصيدة «بقايا رؤى» يكتنه النص شفافية اللحظة التي ترهص بالنجاح:

غرستُ غصن وردة في وهج النار

حتى إذا ما اشتد عوده..

وألف الخطر
طار إلى النجوم واستقر..
وصار حقل أنوار..[78]

تتوازى في هذا النص، وسابقه، دلالة إنجاز الفعل، في غرس غصن الوردة في لهب النار، وزرع النور في حقل الظلمة، فليس ثمة فرق كبير في فعل الإنجاز، إذ في محيط كل منهما يتولد الإنجاز من النقيض، فمع النور والظلمة، تتحقق الثورة والمعارضة التي تفضي إلى الخوف ومن ثم الإخفاق، ومع الوردة والنار يتحقق النجاح، ويمتد فضاء هذا النجاح ليصبح حقل أنوار، مما قد يشعر بشيء من الزهو أو الافتخار، ولا ننسى هنا ما تضفيه الدلالة الأسطورية للنار على فعل الإنجاز من دلالة الحياة والبعث، إذ اعتبرت النار عند الأقدمين مطهرا قويا لإعادة الحياة من جديد.[79]

وعلى الرغم من إحساس العدواني بالتمايز بينه وبين الآخرين فإنه لم يصل فيه إلى درجة التعالي، التي تنفر الناس منه إلا في مواقف خاصة، وما عدا ذلك فقد بقي في حواراته ملتصقًا بهموم أمته، متجردًا من ذاتيته المحض، مفنيًا إياها في كيان الجماعة، مكسبًا مجاهدته طابعًا شموليا يتجلى في العديد من قصائده، التي تتخلل أنسجتها، وتراكيبها اللغوية صيغة الجمع، أو ضمائره (نحن – نا) معبرة عن إحساس الانتماء الجماعي تجاه العام والمشترك، نذكر منها على سبيل الأمثلة، «تأملات ذاتية» ، «خطاب إلى سيدنا نوح»، «أفكارنا دجاجة»، «يا غدنا الأخضر»، «يا جيلنا»، «برقيات من الميدان» ، وغير ذلك.

وهو حين يوجه خطابه إلى المجموع بصيغة الجمع، التي تضم «الأنا» والآخر، ينطلق من مفهوم الإحساس الشمولي بمأساوية الواقع من جهة، والمجموع الذي فرض عليه أن يعاني تداعيات هذا الواقع، ولذا نراه في حواره مع هذا المجموع يستخدم لغة عالية النبرة، معبرة عن الاستياء والسخط الذي انحدر إليه هذا المجموع:

يا جيلنا !!
جيل الضياع والصراع والقدر!!

يا جيلنا الذي كفر..

بكل أمجاد البشر!!

يا جيلنا الشريد!!

تأكل من أشلائه ضواري السباع

تشرب من دمائه ظوامىء البقاع

يا جيلنا المضلل الملعون

يا جيلنا المعربد المجنون

جيل متاهات الضمير والفكر

جيل الضياع والصراع والقدر!![80]

والقصيدة طويلة، يتكئ بناؤها على التكرار اللفظي، الذي يتوالى بصورة واضحة في سياق النداء، الذي يتواكب أيضا مع هذا التكرار، مكونًا بؤرة محورية في نسيج النص تتداعى إليها كل مشكلات هذا المجموع، التي يجسد جوهرها هذا المقطع الأول من القصيدة. إن خاصية البناء اللفظي للخطاب، سواء ما يتعلق منها بالنداء، أو بالمضاف إليه «نا» تكشف عن تلك الوشائج الحميمة التي تنطلق منها «الأنا» في مخاطبة الآخر، الذي تتوحد معه في هذا المصير، كما يكشف التوازي اللفظي والتشاكل النحوي والصرفي في بنية الأبيات الستة الأخيرة عن حجم المأساة التي وصل إليها هذا المجموع ماديًا ومعنوياً، إذ تنعقد ، تحت وطأة النموذج البنائي للجملة، المشابهات بين «ضواري السباع» ،و «الصراع والقدر» فتعمل على خلق مناخ مفعم بالمأساوية على نطاق عام.

ولا يغفل العدواني في حواره مع الواقع عن الالتفاتة إلى الآخر النظير الموازي له وعيًا وإدراكًا حين يحس أنه على وشك أن يلين، أو يستسلم للواقع فيخصه بانعطافة تذكره بالآخر المضاد لوعيه، كما في قصيدة «رسالة إلى جمل»:

إياك يا صديقي يا جمل...

إياك أن تيأس أو تلين

إياك أن تكون مثل آخرين

ادمغة قد نزعت مخاخها

محشوة بالرمم الملفقه

تفوح من أنفاسها رائحة

تعرفها المزابل المحترقه[81]

في سياق هذه الرسالة التحذيرية، التي يتكرر فيها لفظ «إياك» الدال على التنبيه، يتحرك النص في تجلية الآخر المضاد، الذي يخشى من تأثيره على الآخر الموازي «للأنا»، في صور تبلغ أعلى درجات التوتر والانفعال، وتنفتح على عالم مملوء بالتفاهة التي تصل إلى درجة العفن، وفي هذا الإطار تتشكل لغة الخطاب، بحضور الآخر المضاد، الذي يفجر حضوره في النفس كل طاقات اللغة التعبيرية للتنفير منه، وتعرية دخيلته. ويبدو أن المهدد بالانهيار أو السقوط في هذه الرسالة ليس الفرد، وإنما المبادىء والقيم التي يتمثلها هذا الفرد، الذي يعد سقوطه سقوطًا للمبادىء التي جاهدت «الأنا» في الدفاع عنها ، وحاولت غرسها في نفوس الآخرين، ولذا كان هذا الفرد حامل هذه المبادىء حاضرا في ذهن «الأنا» في أكثر من مكان من الديوان ؛ إذ نلتقي به في «مدينة الأموات» فتخاطبه» «الأنا» بعبارة «يا صاحبي إياك أن تراع»، في نسق تكراري، مضفية على هذه العلاقة صبغة حميمة، وهي التي تدعوه إلى أن يعصر معها من الهواء ماء ليشرب العطاش، بعد أن تلوثت آبار الشرب بالسموم، في قصيدة «اعصر من الهواء ماء»:

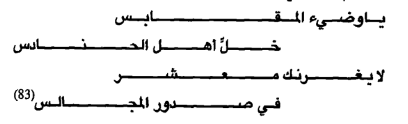
اعصر معي من الهواء ماء

أو نموت ظما

أنا وأنت والذين معنا على طريق واحد..

وذاك ما يريده الأعداء!!..[82]

وهي التي تقول عنه أيضًا في قصيدة «تفاريق» بعد أن اختفى الرفاق وتنكروا للمبادىء، وأغرتهم الكراسي، فتحجروا عليها:



ياوضيء المقابس

خلِّ أهل الحنادس

لا يغرنك معشر

في صدور المجالس[83]

هذا الآخر النظير، أو الموازي، هو الذي تؤكد «الأنا» على حضوره على نحو متكرر في سياق من الانهيارات أو التراجع، أو الدفاع عن القيم، ضمن الرؤية الجوهرية «للأنا» التي تحاول جاهدة أن تؤسس لعلاقات شمولية تتجاوز فيه الفردي والخاص، على الرغم مما شاب هذه الرؤية من انكسارات واحباطات دفعت في اتجاه خلق توتر حاد بين «الأنا» والمجتمع، حاولت فيه «الأنا» أن تنكفىء على نفسها تجتر المرارة والأحزان، وهذا يقودنا إلى أن نتعرف على آليات «الأنا» في مواجهة هذا الموقف الصعب.

كانت مسيرة التنوير في الكتابة الشعرية عند العدواني حافلة بالألم والمعاناة التي لا تتوقف، تقذف بالشاعر في قلب الواقع فيتفجر شعرًا ملتهبًا يلهج بالإبداع الذي يفضح كل أنماط الزيف والنفاق والتخلف والعفن في الحياة العربية، ويتحمل بشجاعة المبدع كل ردود الفعل الغاضبة التي تخشى على مواقعها المهترئة من السقوط، وكانت معاناته جزءًا جوهريًا من رسالته التي نذر نفسه لها، إذ كان يعي على نحو دقيق تبعات الكتابة في هذا الاتجاه:

أول خطوة إلى مراجل الألم
انك تحيا
وتعشق الأحلام والرؤيا
أول خطوة إلى مراجل الألم
أن تحمل القلم
وتكتب التاريخ للقمم(84)

بمثل هذا التصور يقدم لنا العدواني رؤيته لتبعات الكتابة الشعرية، التي تمثل له قدرًا يحياه ويعشقه، مهما ناله منها من مشقة وعنت، لأنه يجد في انسجتها وتضاريسها نفسه التي تتصدى لكتابة الواقع والتاريخ.

وإذا كانت الكتابة، هي بداية الألم، مثلها في ذلك مثل الإحساس بالحياة، وعشق الأحلام والرؤى، فإن مسيرة هذه البداية على امتداد عمره الشعري، لم تكن بحجم ما

كان العدواني يسعى إلى تحقيقه من طموحات تجعل للحياة وللإنسان معنى وقيمة، إذ كانت المعوقات ، والمكرس والثابت أقوى من مفعول كتابته الشعرية مما أوجد بينه وبين واقعه شروخًا عميقة، دفعته إلى الثورة، والتمرد، والاغتراب نفسًا ومكانًا:

تسائلني الغريبة عن دياري

وما علمت دياري أرض غربه

فقلت لها: دياري حيث ألقى

غريب هوى يبادلني المحبه[85]

وعلى الرغم من اغترابه في المكان، فإن هذا لا يعني عنده شيئًا ذا بال قدر اغترابه عن الجماعة، أو الواقع، الذي لا يجد فيه من يبادله شعوره، أو يتوافق فيه مع رؤاه وأحلامه. وحتى مع لحظات الألم الممض، عز عليه أن يجد النصير الذي يواسيه أو يحنو عليه بعد أن انفض الجميع عنه، وتركوه لمصيره يعاني العذاب:

اتيت إليك مغلوبًا على أمري

بلا أهل ولا أصحاب

وفي صدري... رؤوس حراب

تشب النار في صدري

فكن لي ملجأ أرمي به رأسي

وأغفو ساعة عن ثورة

تعصف في نفسي. . .

تصب عليَّ سوط عذاب[86]

تطغى النبرة الذاتية هنا على ما سواها، إذ يصبح الموقف الآن معاكسا، فبعد أن كانت «الأنا» تبحث عن خلاص الجماعة، أصبحت هي تبحث فيه عن خلاصها من هذه النار التي تتلظى بين جوانحها، فلا تجد إلا الشكوى. إن اكتناه اللحظة الحاسمة في رحلة الألم هو الذي يدفع «الأنا» إلى مزيد من التأمل في مراجعة الواقع ووضع الخيارات التي تحقق للذات احترامها وتقديرها فيكون الانفصال، والاغتراب، تجسيدًا

لتضاد المفاهيم الحياتية، والعقلية، ولا يعني ذلك قطيعة تامة بين الذات الفردية، والجماعة، بل قطيعة مرحلية للتأمل تستجمع فيها الذات قواها، وتراجع آلياتها وأسلحتها في معركة التنوير.

عديدة هي تلك القصائد التي تؤكد هذا الانفصال، أو الاغتراب الذاتي عن قيم الجماعة، ولعلّ من أبرزها في هذا الصدد قصيدة «من أغاني الرحيل»، التي تحتل فضاء واسعًا من الكتابة الشعرية، تليها في الأهمية قصيدة «تلك السماء»، ثم قصيدته اللاحقة لنشر الديوان، «الغريب والأصوات»، عدا الكثير من الإشارات الخاطفة التي ترد في فضاءات قصائده، هنا وهناك، مؤكدة على اغترابه، وانفصاله عن واقعه.

في قصيدة «من أغاني الرحيل» تتجمع كل خيوط المأساة لترسم صورة، بل صورًا، قاتمة لرحلة «الأنا» مع الواقع، حتى فاضت النفس بما لا قبل لها به، فلم يكن إلا الرحيل المستمر الذي لا تهدأ حركته أبدًا:

رحلت عنكم... ضقت بنفسي بينكم مرارا..
ضقت بكم جوارا..
ضقت بكم ديارا..
تجمدت مشاعري تجهمت خواطري
وماتت الدهشة في وجداني
وصار كل ما أسمع أو ارى..
مكررًا.. مكررا!!
يقتل شهوة الحياة في كياني
. . . .
رحلت عنكم.. ولم أزل.. أرحل. . .[87]

تأخذ لفظة «رحلت»، التي تتكرر ست عشرة مرة، في بنية القصيدة بعدًا مركزيًا في شبكة علاقات النص باعتبارها العنصر المسيطر الذي يعمل على تكامل بنية النص، فتحكم وتحدد وتحول بقية العناصر،[88] فترتبط عى نحو محاجة عقلانية بمسببات

الرحيل النفسية والمادية على حد سواء، حيث يمتزج الاثنان معًا فيكونان تيارًا واحدًا، يصب في نهر الرحيل المنساب في شعاب النفس، لترسيخ وحدة الذات، وتمايزها، في التمرد على بنية الحياة الاجتماعية، وخلق نوع من التوازن النفسي بينها وبين قيمها التي تسعى إلى نقض البنى السلطوية الجامدة التي تحكم قبضتها على الحياة، وتنعكس بنية التوازي النفسي ذهنيًا على لعبة التوازنات التعبيرية للخطاب، حيث يسود التشاكل الصرفي والنحوي بعض الجمل على النحو التالي:

ضقت بكم جوارا
ضقت بكم ديارا } تشاكل صرفي ونحوي + تكرار جزئي

تجمدت مشاعري
تجهمت خواطري } تشاكل صرفي ونحوي

وتنطلق «الأنا» في رحلتها من وجود الآخر، الذي تتعارض معه، فهو حاضر معها على الدوام في فضاء النص، وهو الذي يدفعها إلى اكتشاف فاعليتها، عبر الانعتاق من الحياة الرتيبة التي تقتل روح الإبداع والفكر وشهوة الحياة.

ويرتبط الرحيل عند العدواني بالولادة الجديدة، النابضة بالمغامرة التي لا تقف عند حد، وتعمل في الوقت ذاته على اطلاق كل مكنونات القوة في الذات لتأسيس فاعلية جديدة تتحسس فيها «الأنا» معاني الخطر، والظفر والثورة، فتنصهر في أتونها على نحو يفجر ذاتيتها المتمردة، ويحقق لها جوهر وجودها:

رحلت عنكم
لكي أمارس الحياة..
في مغامرات، ما لها نهايه..!!
أحس فيها نشوة الخطر..!!
تريش لي أجنحة عاصفه
. . . .

تشعل نفسي ثورة هادره

كأنها قاع سقر!!

تجعل للحياة عندي ألف غاية وغايه..

ماخطرت على بشر..!!

رحلت عنكم.. لكي تكون كل لحظة من

عمري... ولادة جديده..[89]

تبلغ رؤية الارتحال المستمر عند «الأنا» ذروتها حين تكشف، في سياق العديد من الأسباب، عن ارتباط الارتحال بالولادة الجديدة، القادرة على منحها شهوة ممارسة الحياة، وترتبط هذه الشهوة عندها بالثورة، والثورة هي الطاقة التي تتحرك بها «الأنا» في اختراق الحياة، وتحقيق الطموحات، وتجلي «الأنا» في هذا المشهد المملوء بالرغبة العارمة، بالحياة والثورة، يمنح «الأنا» إحساسًا بالقوة، وبالتمايز بينها وبين الآخر غير القادر على امتلاك فاعلية التغيير، أو السعي إليه، إنه تجلي النقيض الفرد في مقابل المجموع الذي ارتضى السكون، وألف الحياة الراكدة. إن تأكيد «الأنا» على استمرار الانفصال عن الواقع، إشارة جلية، إلى عدم قدرة هذا الواقع على تقبل التغيير، أو مواكبة الحياة، بالمعنى الذي تريده «الأنا»، حيث يصبح للحياة كما تقول: «ألف غاية وغاية»، ولذا يصبح الانفصال عنه هو الملاذ الآمن، من انحراف «الأنا» إلى مهادنة الواقع، أو تقبل قيمه، ونظام حياته.

ويتجسد مفهوم الانفصال عن الواقع عند العدواني، في موضع آخر من خلال العلاقة بين السماء والجماعة، حيث تصبح العلاقة، علاقة انفصال، لا التقاء، لعدم إدراك الجماعة كنه مفهوم السماء:

لا، لا، إليكم عني

تلك السماء ليس لي عنها غنى

وكيف استغني. . . عن نبع أشواقي؟

عن صلوات ملء أعماقي

قدسية اللحن

لا، لا، إليكم عني...

تلك السماء.. ما لكم وما لها؟

أغمضتم أعينكم كي لا ترى نجومها. . .

انكرتم جمالها

وبتّم تكفّرون كل من مدّ إليها سببا

أو ناولته شهبا!![90]

لا مراء في أنّ العلاقة، التي يشير إليها النص تمثل عودة، أو معاودة إلى فكرة الارتحال، في نظام من العلاقات التي تتراسل في نسيج النص، مع ما سبقه من نصوص، حول المضمون ذاته، إذ تصبح أطراف العلاقة حاضرة، في شبكة النص، تتحرك في مساراتها وفق منطلقاتها الحسية في وعي الواقع، حيث يتم التعارض، ثم الرفض، ثم الانفصال. وإذا كانت «الأنا» تؤكد في عرضها لموضوع الانفصال على الجوانب الحسية، أو المادية، فيما يظهر بينها من تناقضات، فلأن الخيال الحسي عندها يطغى على ما عداه، ولا يعني هذا إلغاء الفكرة على حساب الخيال، بل يعني أن الخيال ينطلق من الفكرة، فشمولية المفهوم لا تحول بينه وبين الارتباط بالواقع الصميمي.[91] ومن الجلي هنا أن لفظة «السماء» تنطوي على بعد رمزي، إنها الحرية، أو الحقيقة التي لا تستطيع «الأنا» أن تستغني عنها باعتبارها جزءًا من كيانها الروحي الذي يرفض أن يتواءم مع الجماعة أو أن يلتقي معها، بعد أن أضاعت الجماعة فرصة هذا الالتقاء من قبل، وتنتصب «الأنا» فارضة وجودها باعتبارها رمزًا للتفوق الطاغي على الوجود الجماعي، ومكررة في الوقت ذاته إحساسها بالانفصال عن الجماعة.

وتصبح قصة السفر التي يكررها العدواني، في قصيدة «أشتات» موازية تمامًا لهذا الارتحال الذي يشكل بنية مضمونية تتخلل خطاباته الشعرية التالية لظهور الديوان:

اكتب على جناح الريح

قصة السفر

فالريح لا ترهب سطوة البشر

اكتب على جناح الريح

عصف بركان هدر

وحطم الأصنام والصور..[92]

ومن خلال المقارنة السريعة، بين النص هنا، ومكونات النصوص السابقة تبرز تلك العلاقات الجدلية التي تتحكم في بنية مضمون الانفصال، فتتمدد في شبكة النص مكونة موقفًا واحدًا يتكرر في بنى لغوية متعددة، يهيمن عليها التوازي المضموني، فعبارات مثل «رحلت عنكم» «تريش لي أجنحة»، «تشعل نفسي هادرة» ، «قاع سقر»، تتجاوب أصداؤها، متوازية مع عبارات مثل «قصة السفر» «جناح الريح»، «فالريح لا ترهب سطوة البشر»، «عصف بركان هدر»، تتمحور كلها حول «الأنا» في تجلياتها الانفصالية عن الواقع.

ويصل الانفصال إلى درجة اللاعودة، إما بالغياب التام، الذي يعادل الموت، فيصبح الحديث عن مفرد غائب، ذهب وخلّف السراب، بعد أن أظهرت مراياه الخفايا والنوايا، كما في قصيدة «الغريب والأصوات»، التي نشرت قبل وفاته ببضع سنين، وإمّا باتخاذ قرار الموت، كما في قصيدة ، «قرار» ، التي أهداها إلى الشاعر علي السبتي ونشرت بعد موته.

في القصيدة الأولى، يتجلى «تيار الوعي»، في تقديم صورة هذا الغائب، باستخدام ضمير المفرد الغائب المستكن، لتعميق فكرة الغياب التام التي يلح عليها النص:

كان هنا وغاب

وخلف السراب

كانت له مرايا

تصور الخفايا

فتظهر النوايا

مكشوفة الحجاب[93]

هذا «التكنيك» الجديد، في تجلية «الأنا»، من منظور الغياب، في سياق «تيار الوعي» يمنح «الأنا» شعورًا ، بالمسافة الزمانية بينها وبين نفسها، إنها الآن تنظر إلى نفسها، بعد انتهاء الرسالة، كما لو كانت شخصًا آخر تحاول تقييم تجربته الذاتية، كما تراها وتعتقدها، ومن ثم ترى نفسها ذاتًا ناقدة، قادرة على النفاذ إلى دقائق الأشياء وهتك أستارها، من غير مواربة أو نفاق، ولعل في هذا بعض عزاء لها، عن رحلة الغياب.

وفي القصيدة التالية، يصبح «قرار الموت»، هو الانعتاق النهائي من الواقع، أو هو بعبارة أخرى إعدام «الأنا» لنفسها إن صح التعبير، بعد رحلة العذاب:

قررت أن أموت!

أنا.. أنا..

قررت من تلقاء نفسي أن أموت(94)

ويتكرر قرار الموت في جميع شرائح القصيدة البالغة سبع شرائح خمس عشرة مرة، مقرونة بأسباب اتخاذ مثل هذا القرار، مما يشير بصورة واضحة إلى أن الشاعر لم يعد يقوى على رؤية هذا التردي المستمر للواقع، فقرر إعدام نفسه، وأخذ يكرر هذا القرار، كما لو أنه كان يموت خمس عشرة مرة،إذ أصبح الموت عنده هو الملاذ الآمن من هجير هذا الواقع، البالغ القتامة، مؤذنًا بانتهاء دوره.

وعندما نصف بنية العلاقات التي تربط بين مضامين الاتصال والانفصال عن الواقع، كما تتجلى في هذه النصوص، نلاحظ أن العلاقة تبدأ من منظور التناغم حيث تصبح الشمولية، هي الحركة المسيطرة على بنية المضامين الشعرية عند الشاعر، تبدأ منها وتنتهي إليها، على نحو يوحد المصير العام المشترك، غير أن هذه الحركة لا تستمر إلى نهايتها، إذ تنكسر وتتحطم، لينشأ على أنقاضها حركة أخرى مضادة تنكفىء على نفسها، محاولة أن تؤسس لانفصام حاد بين الذات الفردية، والجماعة، يظهر في اختلاف القيم والنظرة إلى الحياة، وتزداد حركة هذا التيار حتى تصبح نغمة تتكرر في مضامين الشاعر في المرحلة الأخيرة من حياته.

(9)

السخرية من الواقع:

إذا كانت الثورة والتمرد، والصمت، والرحيل هي الوسائل التقليدية التي يلجأ إليها المحبطون من الواقع للدفاع عن قيمهم ضد قيم المجتمع، فإن السخرية هي جماع هذا كله، إنها محاكمة الواقع من خلال لفت الانتباه شعوريًا إلى شيء ما خارج عن القيم الإنسانية المألوفة يثير الضحك أو الابتسامة، وتمثل السخرية في شعر العدواني، إلى جانب ما ذكرنا من وسائل، ظاهرة لافتة للنظر في تفكيره الشعري، تتسرب في كثير من مضامينه الشعرية المفعمة بروح التمرد، والثورة، وهي لا تبدو في هذه المضامين مقحمة، أو قلقة ، يؤتى بها لمجرد إثارة الضحك، أو السخرية، بل هي لحمة المضمون وسداه، إنها تحمل موقفًا، أو قضية يراد التعبيرعنها بأسلوب ساخر، لقدرة هذا الأسلوب على جعل الاخر المخاطب يتفاعل مع الموقف ولو بالابتسامة، وهذا وحده كاف في تحريك الإحساس بالوعي تجاه الشيء المسخور منه.

ويبدو أن السخرية عنده تمثل منهج حياة، في رفضه أو تمرده على ما يتعارض مع مبادئه أو قيمه،غير أنه لا يصل فيها إلى الإسفاف، أو الابتذال المستهجن، إنها السخرية الكاشفة عن عمق البصيرة، وروح التسامح،[95]، اللذين فطر عليهما العدواني في تعامله مع الحياة، ولذا كانت النظرة الساخرة ملازمة له لا تفارقه، حتى وإن ناله منها أذى:

أستقبل الدنيا بنظرة ساخر

واضالعي ضيف على الجزار![96]

هكذا يطل العدواني على الدنيا، تسبقه سخريته التي تنبىء عن موقفه من الحياة والناس والأشياء من حوله، يلتقط أدق المواقف فيؤلف بين أشتاتها وعناصرها صورًا ساخرة تشي بعمق إدراكه لما وراء المشهد الذي يسخر منه، ولنتأمل تلك الصورة الغريبة، التي تأتي في سياق رفضه لقيم الجماعة كما في قصيدة «سمادير»:

على جناح نمله

نام جبل

وسهرت غابه

وفي ضمير رمله

دمع همل

فاغتسلت سحابه[97]

إن العناصر الحسية التي تتألف منها الصورة، عناصر مألوفة، قد لا تثير فينا أدنى اهتمام يذكر، غير أن تشكيلة بنائها المتكىء على حس المفارقة هو الذي وجه الاهتمام إليها. إنها تومئ إلى موقف حاد تتشكل أبعاده في سياق الرمز والسخرية مما يساعد على إثارة الانتباه، وحفز الخيال على اختراق بنية العلاقات التي تجمع بن عناصر المشهد، على الرغم من تباينها حجمًا وطبيعة ونوعًا، ولعل ما يثير الانتباه ورود جميع عناصر هذا المشهد الساخر في سياق النكرة مما يساعد على إضفاء مسحة دلالية واسعة على الموقف وجعله قادرًا على أن يتجاوز حدوده الضيقة التي انبثق منها إلى فضاء مفتوح قادرعلى استيعاب العلاقات المشابهة، بغض النظر عن طبيعتها.

إن تعقد بنية العلاقات الرمزية في هذا المشهد، وعدم منطقيتها، تتداخل مع منطقة الرؤيا المنامية، من حيث انعدام الرابطة، في أغلب الأحوال، بين خيوط الرؤيا التي تومىء إلى شيء ما، وتترك مساحة ضافية للتفسير، الذي قد تتعدد أبعاده الدلالية، ولعل هذا ما كان يهدف إليه النص في بنية تشكيلته الغريبة. ولا مراء في أن النص يمثل شحنة تعبيرية مكثفة، بصورة مدهشة، تجعله أقرب إلى مشهد «كاريكتيري» في صحيفة، من حيث عمق التأثير، ولفت الانتباه.

وتصبح الدعوة إلى الابتسامة أو الفكاهة الممزوجة بالسخرية من جهة، والتمرد المقرون بالفعل من جهة أخرى أمرًا لا مفر منه لمواجهة مأزقية الواقع الحافل بالمتناقضات التي تفرض ظلها على الحياة:

ابتسمي.. فنحن في عصر الفكاهات!!

ابتسمي إذا رأيت أعرج الرجلين

يرقص فوق مسرح العميان...

والصم والبكم تغني له

وحوله الأمساخ

تلعب بالدفوف والعيدان

فابتسمي..على فكاهة الزمان!!

ابتسمي حتى يحين الجد

وعند ذاك فاغضبي

وحطمي...

كل مشوه يفسق بالحياة..(98)

تزدحم مكونات الخطاب، وبنية تشكيله بالتوتر والقلق الذي يفرضه منطق العصر على مسار الحياة، فلا تجد «الأنا» وسيل إلى مقاومته إلا بالسخرية منه، ومن هنا كان هذا الإلحاح المستمرعلى الدعوة إلى الابتسامة، إذ إن العصر كله لا يعدو أن يكون مشهدًا هزليًا يستدعي الفكاهة، وعلى الرغم من أن الدعوة إلى الابتسامة تنطوي على مغزى الرفض والتمرد السلبي لما يحدث فإنها تخفي وراءها ثورة وغضبة مكتومة تتحين فرصة الانفجار الذي يحطم هذه المشاهد الهزلية ولذا فهي دعوة محلية، «حتى يحين الجد» عندئذ تصبح الغضبة الفعلية هي البديل المناسب للابتسامة الساخرة.

وإذا كان تحقق فعل الإنجاز مرتبطًا بتحقق وقوع جملة الشرط (إذا رأيت..)، التي يؤكد عليها الخطاب من حيث بناء النص لغويًا فإن الواقع الذي يتحدث عنه النص في قلب الممارسة الفعلية للحدث، وإن الأمر لا يعدو أن يكون إغراء أو تحريضًا على الابتسامة الساخرة باعتباره متنفسًا طبيعيًا للرفض والتمرد مادام الإنسان غير قادر على فعل يتجاوز السخرية.

وتنطوي المكونات اللغوية للخطاب – في إبراز مشهد فكاهة العصر – على إحساس ذاتي بالقدرة على تكثيف الموقف، بصورة مركزة، وجمع عناصر المشهد في تناغم يثير الانتباه، على غرار المنتاج السينمائي، الذي يستهدف إثارة المشاهد ولفت انتباهه إلى لقطة، أو لقطات جوهرية في العمل المشاهد، ومن هنا كان هذا الجمع في الخطاب بين المثيلات المتجانسة هدفًا ووظيفة في مشهد صاخب الحركة، فهناك الأعرج

الراقص في مسرح العميان، والصم والبكم تغني له، والأمساخ من حوله تضرب بالدفوف والعيدان، وغني عن البيان أن لغة المشهد كله تنطوي أيضًا على أبعاد إيحائية تتجاوز فيها دلالة السطح إلى أبعد مما تفرضه العلاقة بين الدال والمدلول، لتصبح دالة على مدلول أبعد.

ويعمد العدواني، في العديد من المواقف، إلى تعميق سخريته من الواقع والتهكم عليه، بتوظيف رمزية الحيوان، لتجسيد مواقف الرفض والتمرد في مشاهد رمزية ساخرة، كوسائل إقناع فني لرؤيته، وهي خاصية رومنتيكية (تشبه إلى حد ما ما يسمى عندالغربيين بالاستعارة الرمزية (Allegory) [99]، ولها نظائر مشابهة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ومن قصائد العدواني في هذا المجال على سبيل المثال، «أفكارنا دجاجة»، «معزتنا العجفاء»، «إلى القطيع»، «اعتل يومًا ملك السباع».

وفي قصيدة «أفكارنا دجاجة» تتجلى سخرية العدواني من طريقة التفكير العربي المدجنة التي تسخر لخدمة أغراض خاصة:

افكارنا دجاجه

تبيض حسب الحاجه

فتارة تبيض قلما مسمما

وتارة تبيض صنما

وتارة تكون كالشواهين

لكنما طعامها لحم المساكين[100]

إن الإدانة الشمولية التي ينطلق منها الخطاب في تجسيد الفكر العربي، في أشكال حسية مهينة، إنما تصدر عن حساسية وقلق فائقين تجاه تدجين العقل العربي، ووضعه رهينة في سوق النخاسة، ولذا جاء الوصف بالدجاجة مجسمًا لعمق التدجين الذي تردى فيه العقل العربي، ذلك العقل الذي يعتمد عليه العدواني كثيرًا في إثارة الوعي العام لدى الجماعة، ولذا فإن انتكاسته تعتبر انتكاسة للتقدم العربي، ولعقود من الكتابة التنويرية.

ويكشف الخطاب عن مساوئ الفكر العربي، في إطاره العام، فيحمله مسؤولية ظهور الأقلام المشبوهة، وصناعة الأصنام، وإرهاب الآخرين باسم السلطة، وفي هذا كله امتهان للعقل، الذي كرم الله به الإنسان، وبالتالي إلغاء لكرامة هذا الإنسان، الذي باع عقله لغيره، وبهذه الصورة من الامتهان، والسخرية والتهكم تنظر «الأنا» إلى واقع الفكر العربي المتردي في حمأة التدجين، والفاقد لفاعلية الإرادة والاختيار.

وتنطلق بؤرة السخرية في الخطاب من الربط بين العنصرين الإنساني والحيواني، في خاصية مفارقة أصلاً في طبيعتها عند النوعين، لكنها تتحول إلى خاصية مماثلة في النوعين، بسبب انحراف الأول عن نهجه الطبيعي، وارتضائه خاصية الثاني، ولذا كان هناك اتكاء خاص على الفعل «تبيض» الذي يتكرر ثلاث مرات لتجسيد هذا العنصر المماثل في الشكل والمفارق في الفعل، فالدجاجة تبيض، بحكم طبيعتها، لا لحاجة الآخر إلى هذا البيض، ولكن أفكارنا لا تصدر عن طبيعتها وإنما عن حاجة الآخر إليها، وتلك هي المفارقة الجوهرية التي يؤكدها الخطاب في وصف أفكارنا بالدجاجة.

وتأتي صورة الماعزة، في قصيدة «معزتنا العجفاء» أنموذجا ساخرًا اخر لفكرة التسلط، والجشع اللذين يبلغان مستويات غير طبيعية عند البعض تعززها طبيعة منحرفة، لا ترى في الكون إلا نفسها، وأن كل ما فيه حق لها لا يشاركها فيه مشارك، فيمتد أذاها ليشمل الكون كله أرضه وسماءه، وتمضي القصيدة في خمس دورات، مكررة رمز «المعزى العجفاء»، فتجلو في كل دورة من هذه الدورات وجهًا ساخرًا من وجوه هذه المعزى الشرهة للحياة حتى لتبدو كالطاحونة، أو الجراد:

معزتنا العجفاء

طاحونة شهواء

شرهة الأضراس والأمعاء

. . . .

روح الجراد في ضميرها المسعور

لا تبقي ولا تذر

. . . .

معزتنا العجفاء أصبحت

ذات طباع شرسه

وشهوة مفترسه

كم مضغت أثوابنا

ولحست جلودنا. . .

. . . .

معزتنا العجفاء

تنزو إلى السماء . . .

بشهوة بهيميه

تقول: تنّور السماء جاد لي

بهبة إلهيه

أهدى إليّ قرص خبزة سماويه

. . . .

معزتنا العجفاء

الكون كله في شرعها. . . عشب وماء. . .[101]

إن المعاودة المتكررة لمضمون، رمزية «الماعزة العجفاء» على امتداد فضاء الكتابة الشعرية للخطاب لتوحي بمدى ما وصلت إليه روح هذا الجشع البغيض الذي تجسده «الأنا» طباعًا وسلوكًا، في أنماط حسية مثيرة، قادرة على إثارة الوعي، ولفت الاهتمام إلى هذه الظاهرة، التي تمثلها تلك «الماعزة العجفاء»، فالرمز ذاته ينطوي على شحنة إيحائية مفتوحة لكل التأويلات، والإسقاطات، وفقاً لرغبات الوعي أو اللاوعي في إثارة الأحاسيس والمشاعر تجاهه. وتتواءم البنية التركيبية للرمز «الماعزة العجفاء»مع محيط تشكل الخطاب الساخر، فعجف هذه الماعزة ينفتح على فضاء من نهم مسعور يتجاوز حدود وطاقات هذه الماعزة، فيأتي الاتكاء على المشاهد التمثيلية، لهذا الشره المنهوم،

بديلاً عن اللغة، التي قد تعجز عن تقديم التصور الدقيق، لمشهد هذه الماعزة المنهومة، في أبعادها وأشكالها المختلفة، فهي طاحونة شهواء، وروح الجراد المسعور، وماضغة الثياب، ولاحسة الجلود، والنازية بشهوة بهيمية نحو السماء، وهذه الأوصاف كلها تتضافر لخلق مناخ دلالي يستوعب كل الإيحاءات التي يمكن أن تشيعها تلك الصورة عن حدود وأبعاد هذا الطمع.

وتتجلى الماعزة في الخطاب رمزًا شاهدًا على فاعلية الحركة المسعورة التي تتسم بها هذه الماعزة، على الرغم من عجفها، الذي يبدو أنه الطاقة المحركة لنهمها، الذي لا يقف عند حد، إذ لم تكتف بماهو متاح لها على وجه الأرض، بل تطاول جشعها ليصل إلى السماء، فترى القمر خبزة سماوية، مما يكشف عن عمى الطمع والشره الذي يهيمن على هذه الماعزة.

وإذا كان الخطاب يتخذ من الماعزة رمزًا ساخرًا لهذه الجبلة المنهومة من بعض الناس الذين انساقوا وراء شهواتهم المسعورة، في حب السيطرة والتملك بالحق والباطل، فإن عملية تمثيل الانحراف، كما يجلوها الخطاب، واستخدام النعوت المحددة بصورة لافتة وترتيب الجمل الشعرية الموحية بمعان تخاطب العقل والشعور، كقوله: «شرهة الأضراس»، «لا تبقي ولا تذر»، «ذات طباع شرسة»، «شهوة مفترسة»، «مضغت ثيابنا»، «لحست جلودنا»، قد كثف من درجة السخرية، وشحن الموقف بطاقة تصعّد من إثارة المتلقي للخطاب، بغية تحريكه في الاتجاه المضاد.

وتبلغ «السخرية» في قصيدة «إلى القطيع» درجة عالية من التهكم الجارح الذي قد يصل إلى حد الاستفزاز، والإثارة:

بشراك يا قطيع!!
الذئب والجزار قد تنسكا!!!
والناب والسكين أصبحا لكا!!
. . . أما علمت يا قطيع!
أنّ أساطين الزمان!!

وساسة الدولة والسلطان
اكتشفوا. . . . .
بعد ضلال حيُر الأفكار
وزيّف التاريخ والأسفار

اكتشفوا..
أنك قد خلقت للسياده!!
وأنك الموعود بالقياده
فتوجوك ملكًا على القلوب والعقول
يا قطيع!!
بشراك يا قطيع(102)

إن إحساس «الأنا» الفاجع، بروح القطيع تسري سلوكًا في الجماعة، أو الأمة ، يدفع بها نحو خلق مناخ من المفارقة الساخرة، التي تقلب مفاهيم العلاقة التقليدية بين الجزار والذئب من جهة، والقطيع من جهة أخرى، إذ يفقد الذئب والجزار طبيعتهما القاتلة، ويصبح الناب والسكين من خصوصيات القطيع، أو سماته الجديدة، ويتحول القطيع أيضًا، في سياق هذه المفارقة التهكمية، إلى بؤرة ارتكازية للحقيقة الغائبة التي يتم اكتشافها، وتستدعي التهنئة أو البشارة، إذ أصبحت القيادة، والسيادة للقطيع!!. هكذا يعمق النص من فضاء السخرية والتهكم في الجمع بين عناصر قد تبدو ، بحكم علاقاتها، متنافرة كالجزار والذئب والقطيع والسلطان، غير أنه يضفي عليها من روحه الساخرة ما يبطل تنافرها ويجلو تناغمها في صورة مدهشة، تثير الضحك من جهة ، والرثاء للحالة التي تردت فيها الأمة من جهة أخرى.

وعلى الرغم من ان الخطاب قد يوصف بأنه هجاء حاد وجارح، لإطلاقه وصف «القطيع» على الأمة، وورود هذه اللفظة ذاتها معرفة عنوانًا على القصيدة، وتكرارها في انسجة الخطاب خالية من التعريف، ووضعها في سياق مفارق ،هو سياق النكرة المقصودة «يا قطيع» ، سخرية وتهكمًا ، فإن إشكالية الإحساس بغياب الوعي على نطاق الجماعة ، وتغيب العقل ، وإلهاء الأمة ، وشغلها بالتافه من الأمور، والإيحاء لها، زيفًا وتملقًا ومكرًا ،

بأنها هي مصدر القوة والسيادة، في حين أن الواقع والممارسة ينفيان ذلك، تدفع الشاعر إلى تعميق حس المفارقة الساخر بالربط بين لحظة الاكتشاف والسلطة، إذ يجعل السلطة تكتشف بعد حيرة طويلة أن الأمة هي السلطة، وتلك هي المفارقة الساخرة ، التي يؤكدها النص عبر تكرار جملة «بشراك يا قطيع»، التي تنطوي على إحساس انفعالي ممزوج بالسخرية والتهكم ، لعمق إدراك «الأنا» لألاعيب السلطة ومكرها.

وتعود فكرة الإحساس بروح القطيع تسري في الأمة عند العدواني إلى وقت مبكر من حياته ففي قصيدة «نداء» التي يرجع نظمها إلى 1949 نجد الشاعر يخاطب ولاة الأمة ، بلغة خطابية حادة النبرة ، ممزوجة بالسخرية والتمزق، برعاة الشاء:

رعـــــاة الشــــــاء! في دهـم الروابـي
أفــيــقــوا! فــالحــمى وشك انتـــهــاب
توســـدت الثــعـــالب جــانبـيــــه
ولابـت حـــــــــولـه طُـلـس الـذئـاب

....

رعـــاة الشــاء! ويحكم افــيــقـــوا
لقــد جل المصـــاب عن التـــغــابي
دعـــوا أهواءكم، وارعـــوا شـيـــاهاً
أســـاتم رعـــيـــهـــا بـين المرابي[103]

ومع اختلاف الظروف والزمان تبقى العلاقة بين السلطة والقطيع أو الأمة علاقة جدلية حاضرة، تتردد في فكر العدواني موضعًا للسخرية والتهكم كلما واتته الفرصة لذلك، ففي قصيدة «اعتل يومًا ملك السباع» نلتقي بالاستعارة الرمزية الساخرة التي تجلو مظهرًا آخر من تلك العلاقات التي تربط بين الراعي والرعية:

اعـــتلّ يـومًـــا ملك الســبـــاع
فـــصـــار لا يـقـــوى على الصــــراع
فـــانزعــجت من سـقــمــه الضــواري
وخـــشـــيت مـــغــبـــة العـــثـــار

وانطلقت تسأل عن علته
وتبسط الأيدي إلى خدمته
وكان فيهم سبع فقيه
ليس له من بينهم شبيه
قام وقال: يا حماة الغاب
ويا جنود الملك المهاب
الواجب المحتوم توزيع العمل
ما بيننا لخدمة الرب الأجل

وهكذا تقسموا إلى فرق
واختص كل بنظام ونسق
وانضمت الضبع لأرباب القنص
مختارة وشاركتهم في الحصص
واقبلت نوبة أم عامر
فانفلتت مسنونة الأظافر
تبحث عن صيد لها ثمين
تهدي به لسيد العرين

***

وبينما كانوا على اختلاف
ولَجَجٍ مشتبه الأطراف
إذ اقبلت عليهم لهيفه
حاملة لهم بقايا جيفه(104)

ومع أن جذور هذا «التكنيك» الرمزي تعود إلى ما عرف من قصص على لسان الحيوان، كما في كتاب «كليلة ودمنه» قديمًا وإلى ما نظمه – حديثًا – أحمد شوقي الذي بلغ بهذا الفن مستوى عاليًا لم يدانه فيه أحد من معاصريه، لغة وأسلوبًا وتوظيفًا فنيًا لقضايا

عصره[105]، فإن قصيدة العدواني هذه ليست محاكاة سلبية لقالب فني سابق عليه، وإنما ترجع إلى تفاعل، مع القصائد الأخرى، في مجال الحوار الإبداعي، لا التكرار السلبي[106].

وتتشكل قصيدة العدواني الرمزية في إطار حركة العلاقة التي تربط بين السلطة التقليدية، والقوى المحيطة بها، إذ تنتصب صورة الفرد المتسلط العاجز عن إدارة شؤون الأمة، وهنا تنشط هذه القوى في تسخير كل طاقاتها لدعم هذا الفرد الموشك على التهاوي والسقوط، للمحافظة على قواعدها، ولا يغفل الخطاب أن يشير بصورة إيحائية ساخرة إلى بعض تلك القوى المساندة للحكم المتسلط، كما في عبارة و«كان فيهم سبع فقيه»، وهذا السبع كما يفهم من الخطاب قوة مؤثرة قادرة على الاستنفار، ولذا جاءت عبارة «ليس له من بينهم شبيه» مؤكدة على مجلى هذه الشخصية الفريدة التي تعتمد عليها السلطة في الأزمات، إذ يبرزها النص لنا في موقف خطاب يستحث كل الأطراف ، ذات العلاقة بالسلطة، ان تنظم نفسها تنظيمًا تتوزع فيه الأدوار كل في اختصاصه، أو ما ندب له، وهنا تظهر شخصية أم عامر ، وهي شخصية دموية، تضع نفسها في خدمة القمع والقتل، إذ تنفلت «مسنونة الأظافر» ، بحثًا عن صيد تقدمه للملك العليل ، هكذا يصف النص حركة انطلاقتها ، لكن سرعة هذه الانطلاقة لا تتواكب مع بطء عودتها ولا مع النتيجة التي أسفرت عنها، إذ تعود بعد طول غياب ببقاياجثة!، وهذه إشارة مطلقة قادرة على استثارة دلالات عديدة يمكن إسقاطها على واقع العدواني، وهناك نقطة أخرى جديرة بالاهتمام في سياق حركة هذه القوى لنصره السلطة ، وأعني بها ذلك القلق والاختلاف والجدال الذي نشب بين هذه القوى نتيجة لتأخر أم عامر في العودة من المهمة التي ندبت نفسها إليها، مما يشير بوضوح إلى أن قلقها ناشئ عن قلق السلطة نفسها لهذا التأخير الذي يتجسد في لذعة الجوع عند الليث:

وشـــعـــر الـليثُ بلاهب الســـغب

يـصـــهـــره فـــثـــار مـــســـودّ الـغـــضب

واضطرب القـــوم فـــمن مـــعـــتـــذر

للضـــبع أو من لائم مـــســـتـــنكر

إذن كان يعول على هذه المهمة في أشياء كثيرة غير أن طبيعة الغدر عند الضبع تأتي في مقدمة أولوياته ، فلا يقدم إلا التافه أو مافاض عن حاجته، وإخفاق الضبع في مهمته إخفاق لكل تلك القوى المتآزرة في نصرة السلطة، ولعل هذا بعض ما تهدف إليه القصيدة في نهاية الأمر.

وعلى صعيد العلاقات التي تجمع بين مضامين السخرية التي تنسرب في لغة الخطاب الشعري عند العدواني ، عفوًا أو قصدًا ، نجد أنها تمثل في مجملها بنية متواشجة تهدف إلى إثارة الانتباه ، في مواقف الرفض والتمرد السلبي، الذي تصبح فيه السخرية أو الفكاهة هي الأسلوب المناسب للدفاع والهجوم في وقت واحد، إنها تصدر عن رؤية جوهرية في التصدي لمحاكمة الواقع وتعريته تعرية تكشف عما خفي من مساوئه بالتجسيد الحي من خلال استخدام الرمزية الحيوانية، التي تكون بديلاً عن السرد اللغوي في تفاصيله وجزئياته المملة، إذ تصبح الصورة أكثر فاعلية في اختراق المشاعر، لما تنطوي عليه من شحنات إيحائية، تعمق من حدة الرؤية وتجعل من تلك المضامين الشعرية شبكة متآزرة من العلاقات التي تنطوي على عناصر ومكونات تحمل خصائص وسمات الرؤية الأساسية لموقف «الأنا» من الواقع ، في سياق السخرية.

(10)

الروح الرومانسية ونزعة التطهر:

كان العدواني شأنه شأن الرومانسيين الضائقين ذرعًا بواقعهم، والساخطين على البنى الاجتماعية السائدة، والمكرسة، لما تنطوي عليه من مظالم، تدفعهم إلى الفرار والهجرة، والاعتزال بحثًا عن عالم آخر يتوافق مع مبادئهم ومثلهم، وما تمني الموت، والهروب من الناس إلا محاولة لإنقاذ الذات من أوحال الواقع، وقد رأينا قبل قليل كيف كان قرار الموت عند العدواني خلاصًا من واقع صلد معاند لرؤاه وأحلامه وآماله ، فآثر عليه اتخاذ قراره بالموت، وتمتد جذور هذا القرار إلى قصائده الأولى، التي نظمها في

أواخر الأربعينيات، المفعمة بالروح الرومانسية، كما في قصيدتي «الخلاص»، و«سأم» إذ كانت السمة الرومانسية هي الغالبة على الشعر العربي آنذاك، ففي القصيدة الأولى نجد أن الإحساس بالبحث عن الخلاص كامن حتى في عنوان القصيدة ذاتها من أول وهلة، مما يشير إلى إشكالية ذاتية في علاقة «الأنا» بالعالم من حولها:

سألت روحي: أي الدار تطلبها؟
قالت سوى الأرض ، فيها غاية الطلب
سعادة الروح غير الأرض موطنها
وحلية الروح غير الدرّ والذهب
فقلت: جسمي بظل الأرض مرتبط
وما له مذهب عن كونه الترب
قالت: إليك ، فحطمه بلا مهل
وادفع بأشلائه في مارج اللهب
وانفذ بذاتك من عيش شقيت به
ولم تزل من عواديه على رقب(107)

هذا الحوار الداخلي بين «الأنا» والروح يكشف عن عمق المعاناة التي تمور في وجدانها، بحثًا عن مخرج أو حل لأزمتها مع الواقع المثقل بالماديات التي تكاد تخنق جوهر الروح ، ولذا يتحول الموقف كله إلى أن يكون محاورة منطقية بين المادة والروح، في سياق التساؤل الذي يتصدر الخطاب موحيًا بلاهب القلق الذي يهيمن على فكر «الأنا» فتظهر إغراءات الروح أكثر إقناعًا ومنطقية في حوارها من غيرها، إنها تمس أكثر الأشياء حساسية عند «الأنا» ، وهي معاناتها وشقاؤها من متاعب الحياة، وتصدر هذا الفكرة ، بطبيعة الحال، عن أصول رومانسية صرف، فتمني الموت، والتوق إلى حياة أخرى تتواءم مع نزعات الروح موجود في الأعمال الرومانسية(108).

وتختمر فكرة إيثار الموت على الحياة عند العدواني ، في قصيدة «سأم» بعد الإحساس بفشل الرسالة، وتهاوي الأحلام ، حيث تضيق الدنيا أمامه، على اتساعها، فلا يرى فيها إلا سجنًا وضنى:

سئمت العيش والدنيا
وعفت الأهل والوطنا


وراق لي الردى كأسًا
وجوف القبر لي سكنا

تهاوت غُرُّ أحلامي
وخلّف ضوؤها الدجنا
وكنت أصونها بدمي
وألقي دونها الغبنا

حياة أرهقت دنفًا
بحب النور مفتتنا
سجون كلها وضنى
وحسبك بالسجون ضنى[109]

هذه النظرة المتشائمة، اليائسة التي تستسيغ فيها «الأنا» الموت على سجن الحياة، تقترب إلى حد كبير من اتخاذ قرار الموت، حلا لمواجهة الانتكاسات الكبيرة التي واجهت «الأنا» في رحلة التنوير ، كما في قصيدة (قرار) مع فارقين جوهريين: الأول يكمن في الفارق الزمني الذي يمتد إلى أكثر من أربعين عامًا ما بين نظم القصيدة الأولى «سأم» والثانية «قرار»، وهي فترة ليست قصيرة في حساب المبدع ، والثاني في طبيعة اتخاذ القرار، أو الحل، فهو في الأولى، لا يعدو أن يكون خاطرًا يرف في الذهن، «وراق لي الردى كأسًا»، على أثر الإحساس بانتكاسة الحلم والآمال، لكنه في الثانية يأتي قرار تصميم وعزم لا رجعة فيه، معززًا باصطفاء اللفظة ذاتها «قرار» عنوانًا على القصيدة ، وتكرار القرار، بصيغة واحدة ، على امتداد فضاء النص، مما يشعر بأن تأكيد هذا القرار جاء عن قناعة تجذرت في وجدان العدواني ، واستوت على سوقها على مدى تلك السنوات الطوال.

ومهما يكن من أمر فإن الحيثيات التي ترد في كلتا القصيدتين لتبرير اصطفاء الموت على الحياة تكاد تكون متشابهة إلى حد ما، غير أنها في قصيدة «قرار» أكثر شمولية واستقصاء، حتى بدت كما لو كانت تلخيصًا عامًا لمجمل ما آلت إليه الأمة، من

أوضاع سيئة ، حتمت اتخاذ قرار الموت، وبالتالي يصبح الموت هو المطهر من حمأة الواقع المادي الذي شقيت به «الأنا» خلال رحلتها الطويلة ، وجهادها الدؤوب في مسيرة التنوير.

ولا مراء في أن تمني الموت، ليس سمة خاصة في إبداع العدواني ، على الرغم من ملاءمتها لمجمل الظروف والأحوال التي مرت بها رسالته، بل هي سمة رومانسية لها نظائر في أعمال الكثيرين من الشعراء الرومانسيين ، باعتبارها فيضًا من الحيوية التي تغري أصحابها في البحث عن عالم مثالي آخر، يتواءم مع التطلعات الروحية والآمال الفسيحة ، والنزعة إلى الخلد عند الرومانسيين[110].

ولم تكن نزعة التطهر بالموت هي الخيار الوحيد عن العدواني ، بل سبقها في ذلك خيار العودة إلى الماضي، والتحسر عليه، كما في قصيدة «صفحة من مذكرات بدوي»، والعنوان وحده كاف للدلالة على النزوع إلى حياة البداوة المفعمة بالقيم والأخلاق، وبساطة العيش، والحس الفطري النقي الذي لم تلوثه الحضارة، والفضاء الرحب الذي تمرح في أرجائه الأغنام، والخيمة المنصوبة على الرابية كلها تتداعى في ذهن الشاعر لحظة إحساسه بتلوث الحياة ، وتبدل القيم:

كنت هنا.. وكان لي بيت من الشعرْ
نسجته ، صنع يدي.. بالصوف والوبر
قام على رابية مخضرة الطرر
تؤمه الضيفان، بين مرتقى ومنحدر
والشمس تفترُّ له ويضحك القمر
كنت هنا.. وكان لي على الحمى مقر
ملاعب الربيع بالأعشاب والزهر
تمرح في أرجائها الأغنام في بطر[111]

في تلك اللحظات الحالمة ، يتشكل المهاد الرومانسي ، في ابتعاث الماضي ، الذي يحتضن «الأنا» والخيمة، (الحاضرة – الغائبة)، في علاقة حميمة ، تبدأ من حس

الملكية، وفطرة الصنعة في تثبيت البيت في المكان، على الرغم من هلامية البيت وهشاشة صنعته ، لكنّ صورته الغاربة لم تفارق «الأنا» إنها قادرة على تحديد جغرافية المكان، واستثارة كل العلاقات الإنسانية التي كانت ترتبط به، وسط مظاهر الطبيعة التي تحيط بهذا البيت الذي أقيم على رابية مخضرة الجوانب ، إن سمات هذا البيت تبلغ من البساطة، والتجذر في اللاوعي، ما يجعلها تستعاد بمجرد تذكرها، كما لو كانت ماثلة للعيان أو مجموعة من العادات العضوية، التي تمارسها بصورة تلقائية[112].

ويجنح النص إلى تأكيد انتماء «الأنا» للمكان من خلال تحديد البؤرة المركزية للمشهد «كنت هنا» وفي سياق هذا التحديد، تتكرر صورة الهوية والانتماء و«كان لي بيت من الشعر»، «وكان لي على الحمى مقر» موحية بعمق العلاقة التي تربط بين «الأنا» وهذا المكان، الذي اندرست آثاره ولم يبق منها إلا ما يرف في الذاكرة. وغني عن البيان أن «الأنا» تجد في هذا المكان ، الذي تحاول استعادة مشاهده ، متعة نفسية، تدفعها إلى استقصاء كل التفاصيل الصغيرة التي كان يزدحم بها المكان، وذات صلة «بالأنا» ذاتها:

اللبن المخيض بالزبدة قد خثر
وربما طبخته بالنار فانشمر
وعاد إقطًا ملء سقف بيتي انتشر
كقطع من اللجين، سلكها انتثر
لذيذة مسعفةٌ بالحلّ والسفر
وللصبايا لعب يمضي بلا حذر
تواثبتْ فيها الحياةُ وثبةَ الظفر

***

كم عبثتْ بكلبي الأمين فانزجر
اوشلّها فعثرتْ. وبان ما استتر
فانقلبتْ ضاحكة لكن على خفر

هكذا تأخذنا «الأنا» في رحلة إسرائية من أحلام اليقظة ، فتعيد كل عناصر المكان وترتبها في مشهد نابض بالحرية والحياة، تطل منه عادات البدو في صنع غذائهم، كما تنتصب فيه مشاهد الطفولة البريئة في عبثها ومرحها، وإذا تذكرنا أن الشاعر كان ريفيًا قضى جل طفولته في قرية «الفنطاس» القريبة من مدينة الكويت، علمنا مدى تجذر هذه المشاهد في ذاكرته، ومدى ألفتها إليه، وتماسك عناصرها في وحدة متناغمة تجسد حياة البادية ، ومن المدهش حقًا أن ذاكرة «الأنا» في استعادة مشاهد الماضي، لم تغفل الإشارة إلى التفاصيل الصغيرة التي قد تتيه، وسط تذكر الأشياء الجميلة في حياة الإنسان، ولنتأمل على سبيل المثال معابثة الصبايا للكلب، وسقوطهن على الأرض، وانكشاف ما استتر منهن، وتأمل انزجار الكلب، وحركته المعاكسة، وكل هذا يتم في سياق ملكية «الأنا» للكلب، مما يزيد في عمق المشهد، ويوسع من فضائه، «فالأنا» والكلب والصبايا، وقبلها الإقط المنتشر، في جوانب البيت وسقفه وطريقة صنعه. كلها تمثل عناصر جوهرية في تثبيت هوية المكان وانتماء «الأنا» إليه ولا مراء في أن استدعاء هذه الذكريات يضفي عليها قيمة في ذاتها[113]، ويمنح «الأنا» إحساسًا، أو فيضًا من المشاعر الحالمة التي تنقلها إلى التمتع بالماضي الجميل المترع بالبساطة المتناهية، والفضاء الرحب الذي يستوعب كل الأشياء فتبدو على صفحته واضحة الخطوط والقسمات ، كما هي في طبيعتها، وهذه الأشياء هي التي تفتقدها «الأنا» في حياتها، فتحاول إعادة بنائها من جديد في النفس لتكون مطهرة لها في صراعها مع قيم الجماعة، التي لا تنتمي إليها، مما يدفعها إلى البحث عن هذا الشيء المفقود، الذي يتجسد في أشياء كثيرة، كما رأينا ، لكن جذوره الأساسية تعود إلى ذلك المكان الريفي البسيط الذي عاش فيه العدواني طفولته، فملأه إحساسًا بالقيم العربية الأصيلة، التي كان صداها يتردد فيما يسمعه من حكايات العرب الأولين عن مناقب حاتم الطائي ، وفروسية عنترة وقصة حبه لعبلة:

ولي إذا جنّ الدجى.. وائتلف السمر:
مع الصحاب مجلس بالأمس قد عمر
تدور فيه قصص عن زمن غبر

عن الجـــدود الأولـين من مــــعــــدّ أو مــــضــــر
وكــــيف رام عنتـــر.. عـــبلة فـــانتـــصــــر
وكـــيف ســـاد حـــاتم وسَـــيْــبُـــه غـــمــــر

وتكتمل مشاهد البادية حضورًا في النفس ، في تلك القصص، التي يجد البدو فيها متعة لا حدود لها، لارتباطها المباشر بأخلاقيات الصحراء وقيمها، التي تربي في الإنسان النزوع إلى البطولة، والصدق مع النفس ، قبل الآخرين، ووضوح الرؤية، والعزم ، والارادة والتمرد على القيود ، والنزوع إلى الحرية، والشجاعة في القول والفعل، وتلك هي الصفات التي انسربت في تكوين العدواني النفسي والثقافي فأصبحت جزءًا من حياته، عانى بسببها الكثير من المتاعب والآلام ، وانعكست آثارها في شعره، معاناة وألما مضاعفًا منذ وقت مبكر من حياته الشعرية حتى وفاته ومن هنا ندرك مدى اهتمام الشاعر بتلك المشاهد الغائبة من حياته السابقة، وابرازها بصورة تذكر قيمة الماضي في النفس، فتعنى بتفاصيله، وبتسمية الأشياء في المكان، والإلحاح عليها، «والتسمية جزء أساسي من عملية تثبيت الأشياء في العالم ، فالعالم دون أسماء هيولى غائمة، وحين تكتسب الأشياء أسماء فقط تتموضع في الوجود بحضورها المادي الحاد»[114].

ولا شك أن امتلاء المكان بالأشياء الغائبة، على هذا النحو من التذكر الاستقصائي، يعمل على حل أزمة «الأنا» مع زمن اللحظة الراهنة ، بتطهيرها، أو تحريرها نفسيًا من أزمتها فتستعيد توازنها النفسي والعاطفي والثقافي ولو إلى حين.

ويقترب من هذا نزوعه إلى حياة الصحراء، وتوقه إلى حياة الوحش والفضاء الواسع الذي يحتضن كل أحلامه، حتى يرى الكون كله قد أصبح ملكه ، لا يشاركه فيه أحد ، كما في قصيدة «خطرات»:

لقـــد طابت حـــيـــاة الوحش عندي
فـــــبت ولـي بهــــا لـهف وغلّه
فــــهل لي أن أفــــر إلى البــــراري
وأسكن قلب مــــومــــاة مــــضلّه

إذا مـــــا جـنّ لـيـلـي طـالـعــــــتـنـي
كـــــواكب فـي نـواحـي الأفـق جـــــذلـه
وأمـــــلأ من رحـــيق الـفـــجـــر كـــأسـي
وأغـــزل من شـــعــــاع الـشـــمـس حـلـه
وأحــــــــسـب أن هـذا الـكـون مـلـكـي
وأنـي قـــــد صـنـعـت الـكـون كـلـه[115]

ولعله من المعلوم أن هذه النزعة الرومانسية ، التي يصدر عنها خطاب العدواني معروفة في أعمال الرومانسيين، فالطبيعة الفطرية، وحياة الوحش ، والصحراء البعيدة عن السابلة والغابات ، كلها مألوفة لهم يهيمون بها ولهًا وحبًا، نظرًا لما تنطوي عليه نفوسهم من ضيق بالموجودات والأشياء من حولهم، إذ يعتبرونها قيودًا تحد من انطلاقتهم ، لأن المجتمعات مباءة، ومصدر المشكلات، وعبء كبير على نفوسهم ومشاعرهم المرهفة[116].

وتأتي استطابة العدواني لحياة الوحش، والهيام بها، والحلم بتلك البراري الموحشة استجابة طبيعية لمشكلاته مع مجتمعه التي تصل إلى حد الاختناق ، فيبحث عن متنفس طبيعي، لم تلوثه الحضارة ، فتكون الصحراء المضلة هي ذلك المكان الذي يود الفرار إليه، وفي فضائها الرحب، وصمتها الموحش، يرسم مشاهد حالمة، تتواءم مع طبيعته النفسية المرهفة، تتقاطع فيها ظلمة الليل، وائتلاق الكواكب، ورحيق الفجر، وشعاع الشمس في منظومة كونية، يسترخي بين خطوطها، فيحسب أن الكون ملكه أو هو من صنعه.

إن التطهر الروحي أو النفسي في هذا المكان الرحب التام العزلة ، يمنح «الأنا» قدرة جديدة على إعادة خلق الواقع من جديد، من غير عوائق أو منغصات، إن هذا العالم الجديد يتشكل بين يديها وفق مرادها وهواها، فالكواكب في دجنة الليل، تطالعها جذلة في أفقها البعيد، ويأتي الفجر فتملأ كأسها من رحيقه، وتشرق الشمس فتصنع من شعاعها حلة، ثم لا تلبث أن ترقى بخيالها إلى درجة الصنعة ،

أو الخلق ، في لفتة إلى هاجس التفوق، أو التمايز، أو الحلم بالبطولة ، حتى ولو وصل الأمر إلى درجة التأله:

أصـــــيخ إلى العناصــــر حين تغلي

مــــراجلهــــا إصــــاخــــة من تأله

هذا التأله الذي تحاول «الأنا» تأكيده في نهاية القصيدة ، ينبع في جوهره من ذلك الإحساس المفعم بالإحباط والفشل من تغيير الواقع المعاند لأمانيها وطموحاتها بعالم مثالي يرتفع بالإنسان والحياة إلى قيم العدالة، والحرية والأخلاق الفاضلة، ومن ثم يصبح التطلع إلى مستوى التأله، عند العدواني ، هو قمة التطهر من هذا الفشل والإحباط الذي يلاحق رسالته على الدوام.

ونلتقي عند العدواني، وجهًا آخر من وجوه الرومانسية، وهو أنموذج «الشيطان»، الذي يعد أنموذجًا عالميًا، تردد في أعمال كثير من الرومانسيين الكبار من أمثال الشاعر الإنجليزي «ملتون» (ت 1674)، في «الفردوس المفقود»، «وليرمنتوف» (ت1841)، في قصيدة «الشيطان» ، والعقاد في قصيدة «ترجمة شيطان» [117]. وعلى الرغم مما يثيره اسم الشيطان من دلالات تتصل بالثورة والتمرد على الإرادة الإلهية فإن الكثير من هؤلاء الرومانسيين حملوه إلى جانب دلالته الأصلية – بعضًا – من أفكارهم ورؤاهم في الشر ، والإغواء، والتوبة والحرية، والإرادة، والاختيار، حتى إن «فكتور هوجو» جعله يمثل الإنسانية الطريدة البعيدة عن الله[118]، إلى غير ذلك من أفكار فلسفية تساق على لسان الشيطان.

وتعد قصيدة العدواني «الناسك وشكوى الشيطان» جزءًا من الحوارات الموازية، سواء بالمعنى الذي يصله بأعمال الرومانسيين الكبار، أو بالمعنى الذي يصله بالإبداع العربي، كما في قصيدة «ترجمة شيطان للعقاد»[119]، إذ لم يكن العدواني معزولاً عن كل هذه الحوارات، مما يجعل من مقارنة قصيدته هذه بالأعمال المناظرة لها عملاً مغريًا للمشتغلين بالدراسات المقارنة.

تضم قصيدة العدواني عشر لوحات تدور حول معاناة ناسك آثر العزلة والعبادة وحياة الروح على حياة المادة، فيطل عليه الشيطان بكل مغريات الإثم التي تخاطب الجسد، فيضطرب الناسك، ويكاد يسقط في غوائل الخطيئة، غير أن قوة إيمانه تدفعه إلى الاعتصام بالقرآن فينهزم الشيطان، ويتحول الموقف إلى صراع بين الشيطان وقدره الذي أنيط به، في افتتان الناس وإغوائهم، فيشكو إلى الله تعالى قلة حيلته، وفساد خططه، وضعف سلطانه، ويطلب منه إما أن يهب له مكانًا في النفوس الخيرة ليفسدها، أو أن يخلصه من شروره ليعود إليه إيمانه، وكل ذلك يتم في أسلوب درامي مفعم بالإثارة، التي يظهر فيها الشيطان منهزمًا أمام الفطرة السليمة المعززة بالتمسك بكتاب الله.

ومهما يكن من أمر فإن ما يهمنا بالدرجة الأولى من هذه القصيدة، هو جزؤها الأول الذي يجسد تلك العلاقة الجدلية بين إغراءات الروح وإغراءات الجسد في حياة الزهاد الذين اتخذوا من الزهد والاعتزال أسلوب حياة لهم، في رفضهم لقيم مجتمعهم، ثم يتعرضون للفتنة الشيطانية التي تختبر مدى صدق إيمانهم ومبادئهم:

على جدار غرفة وضيعه

مغارة لناسك عاش مع الطبيعه

جليسه الوحده

أعزل ماله غير تلاوة القرآن عدَّه

قد أسكرته خمرة التجلّي

وغاب في سكرته يصلي

✲✲✲✲

أطل شيطان عليه في المغاره

بكل مغريات الإثم والدعاره

امراة نارية الأرداف والأعطاف

محمومة الشارة والإشاره

تفحُّ منها الفتن القهاره

والشهوة الطاغية الثواره

اضطرب الناسك وارتبكْ

وأحدقت به غوائل الشركْ

فهب يقرأ القرآن

يتلوه باللسان والوجدان

بشوق عاشق ولهان

أعطى حياة الروح كل ما ملكْ

فانبعثت من حوله مناره

وأغرقت بنورها القدسي داره

فهرب الشيطان

يجرّ ثوب ذله وعاره

تتبعه اللعنةُ أينما سلكْ(120)

هكذا يحاول الخطاب أن يجسد ذلك الصراع الأزلي بين الإنسان المفطور على العبادة، وحياة الروح، والشيطان المفطور على الافتتان وإغواء الناس بالآثام والشرور، والخطاب في حد ذاته يشير بصورة رمزية إلى علاقة «الأنا» بالإغراءات المادية الفاحشة التي تحيط بها من كل جانب محاولة كسر عزلتها ، وترفعها على إغراءات الحياة، وشهواتها. ويكشف لنا مجلى الرمز، في أبعاده الرومانسية، عن مدى صلابة «الأنا» في مواجه الاختبار؛ إذ في إطار العزلة والصلاة والتجلي تطل تلك الفتنة المتجلية في امرأة مفعمة بكل إغراءات الجسد الذي يزلزل النفس ويغري بالإثم. ويعمد النص إلى تجلية هذا المشهد بصورة مثيرة، إلى أبعد حدود الإثارة الممكنة، في سياق التعبيرات اللغوية الدالة على حضور الشهوة بتجلياتها الآثمة، فهي «امرأة نارية الأرداف»، «محمومة الشارة والإشارة»، «تفح منها الفتن القهارة»، «والشهوة الطاغية الثوارة»، وكل هذه النعوت الخاصة ، التي تتداعى بحكم الموقف الانفعالي لمشهد الفتنة الطاغية، تكشف عن مجلى آخر «للأنا» ينبثق من لحظة الاضطراب، والضعف البشري

الذي يعتري الإنسان، في موقف كهذا، على الرغم من المخزون الروحي، الذي يكاد ينهزم أمام تجلي الشهوة الفوارة، الطافحة بالإغراء، كما هو في مشهد هذه المرأة، التي يضعها الشيطان في مقابل هذا الناسك، العازف عن مباهج الدنيا، وأدران الحياة.

وفي ظل هذا الموقف المعقد يأتي المحصن من الخارج ليردف المحصن الداخلي الذي يهتز بفعل الموقف، فيكون القرآن هو ذلك الملاذ الآمن من شر الشيطان، يندفع إليه الناسك سريعاً بفعل الغريزة الروحية، التي صقلت بالتدريب الروحي، من غير إعمال فكر، أو تخطيط، «فهبَّ يقرأ القرآن»، ويجسد الفعل «هبَّ» بصيغته المضعفة حركة تلك الاندفاعية الروحية إلى القرآن، وهكذا تكون ردة الفعل موازية لهول المفاجأة، أو المأزق ، أو الارتباك الذي وجد الناسك نفسه فيه وقد أحاطته غوائل الاثم.

ويأتي المجلى الثاني للناسك في سياق قراءة القرآن مجسدًا لمشهد الاستغراق الروحي، الذي يتوازى مع مجلى حجم الفتنة، التي تعرض لها، فيحتشد لهذا اللسان والقلب، مدفوعين بالعشق والوله الروحي، تعززهما ذخيرة من الحياة الروحية المتصلة. وفي لحظات هذا التجلي الإيماني العميق ينبثق الحاجز الروحي الذي يفصل بين الناسك والشيطان، فيتشكل في تلك المنارة النورانية، التي تغرق الناسك وداره بنورها القدسي، ولعل في صيغة الإغراق النوراني هذه إشارة إلى احتواء الروح وذوبانها في ذلك النور القدسي، بحيث تحول الموقف كله إلى نور مقدس لا يجرؤ الشيطان على الاقتراب منه «فهرب الشيطان»، والفكرة هنا ، على أية حال، تحيل إلى جذور صوفية. وهكذا تخرج «الأنا» ممثلة بالناسك، من حمى هذا الصراع النفسي الهائل، منتصرة بتطهرها على غوائل الشيطان وفتنه، إذ مرت بمطهرين: مطهر روحي بالعزلة والعبادة، ومطهر آخر بالفتنة ، التي انكسرت أمام المطهر الأول، لتخرج من الأخير أكثر قوة وصلابة في تطهرها.

وهكذا يظهر بجلاء تام أن علاقة العدواني بالرومانسية لم تنقطع حتى بعد انحسار ظلها عن الشعر العربي، إذ ظلت خيوطها وظلالها تتسلل إلى شبكة نصوصه الشعرية بوعي تام، لملاءمتها لظروف الدعوة التنويرية التي اضطلع بها منذ بداياته

الشعرية الأولى حتى رحيله عنا، لكنّ هذه الخيوط الرومانسية قد تتراخى، أو تختفي في حالات المد الشعوري بالتغير الواقعي المتكئ على المنطق والعقل في النظرة إلى الحياة والأشياء، بيد أنها تبلغ أوجها في حالات الانكسار، واليأس، والحيرة، والقلق، والغضب والثورة، والتمرد، وهي الخطوط التي التفت حول «الأنا» فشكلت لها حصارًا نفسيًا رهيبًا لم يخترق إلا بالتوجه نحو الرومانسية التي وجدت في رحابها راحة خالية من أكدار الحياة، تمثلت في التوق إلى حياة الروح ، وإيثار الموت على الحياة، والارتداد إلى الماضي، والوقوف عند تفاصيله، وحب الحياة البرية، بما فيها من طبيعة مفتوحة على الكون كله أرضه وسمائه، والاعتزال للعبادة والتنسك. وتتنامى هذه الظواهر فيما بينها جميعًا، بما يسمح بخلق نوع من التكامل المضموني الهادف إلى تشكيل مهاد رومانسي تستريح فيه «الأنا» من متاعبها ، وتتطهر فيه الروح من شوائب الحياة.

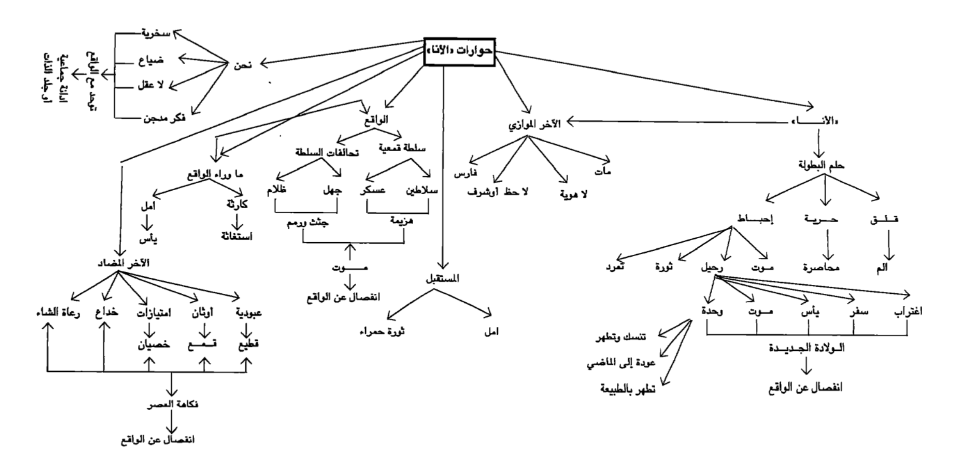
وهي من جانب آخر ، لا تعدو أن تكون مجموعة من الرؤى المتجانسة، تتجاوب فيما بينها بالحوارات المستمرة التي تصدر عن «الأنا» في حالات تأملها وعجزها عن اختراق طوق الواقع المعاند لرؤاها.

وفي نهاية مطاف هذه الدراسة ، يتضح لنا بصورة جلية أن المحور الأساسي الذي ينطلق منه شعر العدواني هو التنوير ، بالمعنى الذي يقوم على توظيف الإبداع في النظر إلى الواقع فتجسدت دعوته هذه في عدد من البنى الفكرية ، ينتظمها خيط واحد من العلاقات المتواشجة، التي تدور في فضاءات الثورة والتمرد والرفض لا بالمعنى الخاص وإنما بالمعنى العام الذي يجعل من العدواني أحد شعراء التنوير العرب الذين أفنوا حياتهم في سبيل قضية نبيلة آمنوا بها طريقًا إلى التقدم والنهضة، غير مبالين بما ينالهم من أذى في سبيلها، ولعله بات من الواضح أيضًا أن «الأنا» في كل حواراتها، على امتداد فضاءات النصوص الشعرية التي مرت بنا كانت تقلب نظم الأشياء والعلاقات، والقيم بما يخدم الرسالة التي تضطلع بها مما جعل منها بؤرة ارتكازية بالمعنى العام الذي يصلها بحلم البطولة أو التفوق على الجماعة سواء أتم ذلك بالمعنى بصورة مباشرة أو غير مباشرة، تفيض بالتجربة في بعديها الداخلي

والخارجي على حد سواء فتتناغم ، وتتصادم مرات كثيرة ، مع النفس والواقع، مشكلة بذلك موقفًا فكريًا ثابتًا يتردَّد صداه بأنماط وصور مختلفة، وتتسرب مضامينه بصورة واعية أو غير واعية في أنسجة النصوص الشعرية، مكونًا في مجمله رؤية «الأنا» لهذا العالم الذي تحاوره ، ولذا كانت جميع خيوط هذه المضامين الشعرية مشدودة بعلاقاتها إلى البؤرة الارتكازية التي تمر من خلالها هذه العلاقات فتتلاقى وتتقاطع باتجاه حركة تغيير هذا العالم ، والتطلع إلى المستقبل الذي يمثل الحلم الدائم «للأنا» في تخطي الواقع، أو تفجير هذا الواقع المعاند بصورة تعتمد على فك العلاقات بين نظام الأشياء ، وإظهارها بصورة قبيحة منفرة ، تعتمد على منطق النفس أكثر مما تعتمد على منطق الواقع.

****

ولعل في الجدول التالي ما يوضح شبكة تلك العلاقات المضمونية التي تهيمن على النصوص الشعرية وارتباطها بالبؤرة المركزية:



الهوامش

(1) من حديث صحفي مع زوجة الشاعر، دلال الزبن، مجلة الكويت، العدد97، مارس 1993، ص20، وانظر أيضًا دلال الزبن ، رحلة حياة، في الكتاب التذكاري الذي أصدرته رابطة الأدباء عن الشاعر، إعداد سليمان الشطي، وسليمان الخليفي 1993، ص31.

(2) محمد حسن عبدالله، الرسم بألوان ضبابية، دراسة في شعر أحمد العدواني، القاهرة 1996، ص10، حاول المؤلف، أن يعزو سبب صمت العدواني، خلال تلك الفترة الطويلة، إلى ما أثارته قصيدته المبكرة، «تحية العهد الجديد» من حساسيات سياسية، بسبب تعرضها لرموز السلطة. وعلى ضوء رفض الشاعر الحديث عن هذه الفترة أو تعليل صمته الشعري يصبح ما يقوله المؤلف أقرب إلى الصحة والصواب، ولكن علينا من جانب آخر أن نقر بأن الصمت الشعري ظاهرة طبيعية تعتري الشعراء بين وقت وآخر، فقد صمتت الشاعرة نازك الملائكة ثلاث سنوات حتى ظنت أنها قد انتهت شعريًا إلى الأبد، وفجأة تفجر الشعر في نفسها كما تقول. وفي تعليلها لظاهرة الصمت عندها قدمت لنا نماذج من الشعراء الذين تعرضوا لظاهرة الصمت، أو البيات الشعري، وفجأة عادوا إلى التدفق الإبداعي. راجع مقدمة ديوانها «للصلاة والثورة»، دار العلم للملايين، بيروت 1978، ص6 وما بعدها.

(3) من مقابلة صحفية مع الشاعر، مجلة الرائد، الكويت 25 يناير 1973، ص24 ومابعدها .

(4) انظر، إبراهيم عبدالرحمن، أحمد العدواني وتيار الوجدان السياسي، مجلة البيان، العدد 69 ديسمبر 1971، ص14 ومابعدها. وأعاد الكاتب نشر دراسته هذه في كتابه بين القديم والجديد، القاهرة 1983، ص108 ، وتعد هذه الدراسة النقدية الجادة أول دراسة عن شعر العدواني.

(5) انظر مقدمة الديوان، أجنحة العاصفة، الكويت 1980، ص6

(6) راجع أعداد مجلة البيان، 180، مارس 1981،ص 204، مارس1983، ص216، مارس ,1984ص243، حزيران 1986، رابطة الأدباء في الكويت، وراجع الكتاب التذكاري ص465 ومابعدها.

(7) من القصائد التامة التي أحصيناها: «تقرير»، و«ليالي الهوى»، «قلت وقالوا»، «أوراق من يوميات رحالة»، «تسائلني السمراء»، «ما غبت عن خاطري»، «حورية»، «نام الدجى»، «على قبر»، «طيف»، «خاتمة المطاف»، «نغمات تائهة»، «يا رفيقي». وتتفاوت القيمة الفنية لهذه القصائد تفاوتًا بينًا، إذ يغلب على بعضها اللغة التقريرية، والتعابير التراثية، وبعضها يقترب من التعبير الشعري الحديث صورة ورمزًا، ويبدو أن الشاعر لم يكن راضيًا فنيًا عنها ولذا بقيت حبيسة أوراقه، وتنم الدفاتر القديمة التي كتبت عليها هذه القصائد أنها تعود في معظمها إلى فترة الخمسينيات، تلك الفترة المشوبة بالصمت – من حياة العدواني – نشرًا لا نظمًا.

(8) عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت 1990، ص85.

(9) Martin Gray, A Dictionary of Literary Terms, Longman, U.K., 1988. P199

(10) Martin Gray, Ibid, op. cit. P. 199.

Roger Fowler, Modern Critical Terms, (Routledge and Kegan Paul), London, 1978, pp .235f.

(11) Jean Piaget, Structurlism, trans and ed by Chaninah Maschler, London 1971 pp 5f

(12) انظر تفاصيل هذا المنهج في كتاب عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، وانظر أيضًا كتابه، (تطبيقًا لهذا المنهج)، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت 1983 .

(13) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة وتقديم وتعليق محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص150

(14) أحمد العدواني، أجنحة العاصفة (الديوان)، الكويت 1980، 200

(15) المصدر السابق 202

(16) المصدر السابق 30.

(17) المصدر السابق 14

(18) المصدر السابق 78

(19) المصدر السابق83

(20) المصدر السابق 120 ومابعدها.

(21) محمود رجب، المرآة والفلسفة ، بحث منشور في حوليات كلية الآداب، الحولية الثانية 1981 . جامعة الكويت.، ص14

(22) الديوان12 ومابعدها.

(23) المصدر السابق145

(24) المصدر السابق نفسه 146.

(25) T.Hawkes, Structuralism and Semiotice, University of California Press 1977, pp.69f

(26) الديوان 68

(27) جون كوين، اللغة العليا، ترجمة أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة 1995، ص36

(28) الديوان 24

(29) المصدر السابق 25

(30) المصدر السابق27

(31) المصدر السابق 27-28

(32) المصدر السابق45

(33) المصدر السابق45.

(34) المصدر السابق 61 ومابعدها.

(35) المصدر السابق 142 ومابعدها.

(36) المصدر السابق 141 ومابعدها

(37) المصدر السابق 46.

(38) المصدر السابق 65 ومابعدها.

(39) قصيدة «نغمتان جديدتان» مجلة البيان، العدد 243، حزيران 1986، رابطة الأدباء، الكويت ص4.

(40) الديوان 47

(41) قصيدة «برقيات من الميدان» مجلة البيان العدد 216 مارس 1984، ص4 ومابعدها.

(42) قصيدة «صوتان» مجلة البيان، العدد204 مارس 1983، ص4 ومابعدها.

(43) انظر، عبدالله المهنا، «الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة» «مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، من المجلد التاسع عشر 1988، وزارة الاعلام،،دولة الكويت ص615

(44) الديوان، 19 ومابعدها. شاع استخدام الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر على نطاق واسع، وعلى نحو متكرر عند أكثر من شاعر غير أن أحدًا لم يلتفت ، فيما أعلم، إلى شخصية «نوح» مع غناها التراثي، كما التفت إليها العدواني، ووظفها توظيفًا فنيًا عاليًا بإسقاطها على واقعه.

(45) الديوان 69

(46) المصدر السابق، 169 ومابعدها.

(47) زكي نجيب محمود، المعقول واللامعقول، دار الشروق، القاهرة 1978، ص359.

(48) الديوان 13

(49) الديوان 19 ومابعدها.

(50) المصدر السابق 148 ومابعدها.

(51) المصدر السابق 160

(52) المصدر السابق 155.

(53) تبدو لفظة «القيود» في هذه الجملة قلقة، ولعلها خطأ مطبعي للفظة القبور، التي يستقيم بها المعنى، وتطرد بها القافية.

(54) الديوان150

(55) المصدر السابق،13 ومابعدها.

(56) المصدر السابق، 151

(57) كولن ولسن، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث ، ترجمة أنيس زكي حسن، دار الآداب، بيروت 1974، 238، 249 ومابعدها.

(58) الديوان 32

(59) المصدر السابق، 41

(60) قصيدة «مواقف» مجلة البيان، العدد 180، مارس 1981، 4 - 6

(61) أحمد العدواني، الكتاب التذكاري، ص408 ومابعدها.

(62) جابر عصفور ، العدواني شاعرًا أصيلاً، مجلة العربي، العدد 400، مارس 1992، وزارة الاعلام، دولة الكويت 32، ومابعدها.

(63) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، بيروت 1978، ص162 ومابعدها.

(64) الديوان 9

(65) المصدر السابق، 70 ومابعدها.

(66) المصدر السابق، 34.

(67) المصدر السابق، 30

(68) المصدر السابق، 37

(69) المصدر السابق، 32 ومابعدها.

(70) عبدالرحمن بدوي، شطحات الصوفية، وكالة المطبوعات، دولة الكويت، 1978، ص10.

(71) المصدر السابق، ص10، وانظر عاطف جودة نصر، الرمز الشعري 348

(72) الديوان 86 ومابعدها.

(73) من قصيدة «نغمتان جديدتان»، البيان العدد، 243، حزيران 1986 ص10.

(74) انظر البيان، العدد 243، حزيران 1986، 4-10، والكتاب التذكاري، 465-467.

(75) الديوان 22

(76) المصدر السابق، 79 ومابعدها.

(77) T.Hawkes, Ibid, 62

(78) الديوان 101

(79) انظر جيمس فريزر، أدونيس أو تموز، ترجمة ، جبرا إبراهيم جبرا، بيروت 1982، ص132 ومابعدها، وراجع عبدالله المهنا، الحداثة .. مرجع سابق ص32.

(80) الديوان 158 ومابعدها

(81) المصدر السابق، 131

(82) المصدر السابق 135

(83) المصدر السابق 105

(84) المصدر السابق 16

(85) المصدر السابق 23

(86) المصدر السابق 82-83

(87) المصدر السابق 110

(88) R.Scholes, Structuralism in Literature, Yale University Press 1975, p88

(89) الديوان 115

(90) المصدر ذاته 116

(91) عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، 60

(92) من قصيدة «نغمتان جديدتان» البيان، العدد 243، حزيران 1986، ص5

(93) المصدر السابق ص7

(94) من قصيدة «قرار» أحمد العدواني، الكتاب التذكاري 664

(95) محمد حسن عبدالله: الرسم بألوان ضبابية 233

(96) الديوان 91

(97) المصدر السابق 26

(98) المصدر السابق 138

(99) محمد فتوح ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة 1978، ص158، وانظر المصطلح في الآداب الأوربية: J.A. Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, Penguin, London 1977 PP24-26.

(100) الديوان 47 ومابعدها.

(101) المصدر السابق 73-75

(102) المصدر السابق 125 وما بعدها.

(103) المصدر السابق 213 وما بعدها.

(104) المصدر السابق 178 وما بعدها.

(105) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، الطبعة الخامسة، دار العودة – بيروت، بدون تاريخ، ص193 ومابعدها، وانظر ايضًا محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية ، ص158 ومابعدها.

(106) جابر عصفور ، المصدر السابق ، ص33

(107) الديوان 228

(108) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة ، بيروت 1973، 58، وما بعدها، وللدكتور إبراهيم عبدالرحمن تفسير مهم في رومانسية العدواني إذ يرى أن هدفها أن تدخل بالحديث عن الواقع السياسي والاجتماعي إلى قلوب الناس وعقولهم لما للنغم الرومانسي من مكانة في نفوسهم، راجع في ذلك كتابه: بين القديم والجديد، ص121

(109) الديوان، 204 وبعدها.

(110) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، 59.

(111) الديوان 162

(112) غاستون باشلار، جماليات المكان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت1987، 42 ومابعدها.

(113) المصدر السابق 76

(114) كمال أبوديب، الرؤى المقنعة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، 325

(115) الديوان 202

(116) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية 170

(117) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، 314، ومابعدها، وانظر دراسة حمدي السكوت: الشيطان بين العقاد وملتون، مجلة فصول المصرية ، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو 1981. 163-172

(118) محمد غنيمي هلال، المصدر السابق 315

(119) جابر عصفور ، المصدر السابق 33

(120) الديوان، 52 ومابعدها.

****

رئيس الجلسة: الأستاذ عبدالعزيز السريع:

شكرا للأستاذ الدكتور عبدالله المهنا على دراسته القيّمة، ويأتي الآن دور الصديق والزميل الفارس الثاني لهذه الجلسة الأخ الدكتور مرسل فالح العجمي:

- **حصل على الإجازة الجامعية من جامعة الكويت سنة ١٩٨٠.**
- **حصل على الماجستير والدكتوراه من جامعة ميتشجان سنة ١٩٨٥ و سنة١٩٩٠ على التوالي.**
- **أمين سر رابطة الأدباء المشرف على سلسلة كتب رابطة الأدباء.**
- **عضو في هيئة التدريس بجامعة الكويت من سنة ١٩٩١ - كلية الآداب - قسم اللغة العربية.**

له من الأبحاث:

- **بطولة ابن القارح في رسالة الغفران.**
- **التجربة العلائية... قراءة جديدة في عزلة أبي العلاء.**
- **قراءة أولية في نقد القصة في دول مجلس التعاون.**
- **الرحلة الأخروية العلائية: تهذيب رسالة الغفران.**
- **مقدمة لدراسة المخاطب (ترجمة).**

أدعوه ليحدثنا عن «الشكل في شعر العدواني» وبعد ذلك سنفتح الباب للحوار ويمكن تسجيل الأسماء بعد انتهاء عرض الدكتور مرسل لبحثه فليتفضل...

البحث الثاني

بنية الشكل في شعر العدواني *

د. مرسل فالح العجمي

الشاعر أحمد العدواني، واحد من أولئك الرجال الذين يكرهون الضوضاء اليومية، والصخب الإعلامي، والنجومية الاجتماعية. ولهذا فهو يفضل على هذه الأمور، الارتداد إلى الذات، والغوص في النفس، في بحث عميق عن معنى الحياة في هذا الوجود.

في بحثه العميق عن معنى الحياة، انصرف أحمد العدواني، يرقب ويرصد ويحلل المجتمع والإنسان، ثم توقل في البحث إلى تأمل ذاته في ذاته لذاته، في محاولة أخيرة جاهد فيها وبها أن يُلملم شتاته النفسي الذي بعثره ظرفه التاريخي.

ومن يعرف أحمد العدواني، ثم يقرأ شعره، يحس كأنه أمام رجلين مختلفين. فبينما يعْرِف[1] رجلاً هادئًا فكهاً حاضرًا في مجتمعه على المستوى الاداري والثقافي، يقرأ لرجل ثائر متجهم، ينأى بنفسه عن مجتمعه إلى حد القطيعة التامة. فأي الصورتين أصدق في التعبير عن الرجل؟.

في الاجابة عن هذا السؤال، أعتقد أنه يجب أن نميز بين مفهومين مختلفين للمؤلف: المؤلف الحقيقي، والمؤلف الضمني.

فأحمد العدواني باعتباره المؤلف الحقيقي هو هذا الرجل الذي ولد في الكويت سنة 1923، وتوفي فيها سنة 1990، إنه هذا الطالب الذي تلقى تعليمه من الأزهر ، ثم هذا الموظف الذي تولى مناصب قيادية في الكويت.. هو هذا الرجل الفكه، المتحفظ ، الذي يقصر دائرة أصدقائه إلى أقصى حد. أما أحمد العدواني باعتباره المؤلف

* اختار الناقد عنوانًا آخر هو: (التجربة والتعبير: قراءة في ديوان «أجنحة العاصفة»).

الضـمني، فـهو هذا الرجل ذاته ولكن «في أثناء» كتابة القصـيدة وهو في هذه الاثناء يتعامل مع الواقع الشعري ، لا مع الواقع الموضوعي، أو هو بتعبير آخر يعُيد تشكيل العالم بالشعر، ويخاطب بهذا التشكيل الشعري، قارئًا ضمنيًا محتملاً، يعرفه ولا يعرفه؛ يعرفه بإمكانيته القرائية، ولا يعرفه بهويته الشخصية[2].

باستخدام هذا التمييز بين هذين المفهومين، يمكن القول أن كلتا الصورتين صحيحة في سياقها الخاص.

هذا البحث سيركز على «المؤلف الضمني» الذي كتب لنا ديوان «أجنحة العاصفة»، باعتبار هذا الديوان سجلاً لمواقف وتأملات هذا المؤلف على مدى أربعة وثلاثين عاما.

عن عنوان البحث

بنية الشكل في شعر العدواني

هذا هو عنوان البحث المقترح، وهذا العنوان يفترض - كما فهمته - بعض الافتراضات التي أود أن أتوقف عندها بعض الوقت. إن هذا العنوان يفترض ان هناك انفصالاً صارمًا بين الشكل والمحتوى من جهة ، وأن هناك بنية شكلية واحدة في شعر العدواني، يُفترض من هذا البحث أن يتوصل إليها في نهاية المطاف من جهة أخرى.. سأبدأ بالفرضية الأولى، ثم انتقل إلى الثانية.

لن أخوض في مشكلة الشكل والمضمون، فهذه مشكلة معروفة، ولكني أقرر أن هذا البحث ينطلق من مقولة مؤداها أنه لا يمكن عزل الشكل الشعري عن محتواه عزلاً نهائيًا، ولو بغرض الدراسة التحليلية الآتية، وذلك لعدة اعتبارات:

1 - إن المبدع عندما ينشئ شعره، لا يتعامل مع هذا الإبداع الشعري حسب هذه الثنائية، وإنما يستجيب «لوارد» شعري - بمفهوم صلاح عبدالصبور يملي عليه القصيدة في لحظة متميزة . نعم قد يهتم الشاعر ببعض النواحي الشكلية ، وقد يعيد

صياغة بعض التعابير ولكنه يقوم بهذه التعديلات بعد أن فرغ من أو تجاوز لحظة «التوهج الشعري» . ومن الواضح أنه في هذه الحالة لا يكاد يختلف عن القارئ «المفارق» لعملية الإبداع.

2 – إن المتلقي – المستمع بصورة خاصة – لا يتلقى القصيدة بناء على هذه الثنائية، وإنما يتلقاها باعتبارها «تجربة» كاملة متكاملة، يندغم فيها المعنى والمبنى أو الشكل والمحتوى أو التجربة والتعبير، فإن تحقق هذا الامتزاج بصورة كاملة مستسرة، أحس المتلقي بالنشوة الأدبية واللذة الفنية، وإن اختل واحد من هذه العناصر ، فترت هذه النشوة، وتلاشت تلك اللذة . إن هذه الاستجابة عند الملتقي تعتمد على علاقة جدلية تقوم بين المتلقي والنص كاملاً.

3 – يتعلق هذا الاعتبار بالتقديم اللغوي للعالم. إن «اللغة مكونة من مادتين، أي حقيقتين توجد كل منهما قائمة بنفسها ومستقلة عن الأخرى ، تُدعيان الدال والمدلول حسب (سوسير) أو العبارة والمحتوى حسب (يامسليف) فالدال هو الصوت المتلفظ به، والمدلول هو الفكرة أو الشيء.. [وهذان] الطرفان يحيل أحدهما على الآخر ، وهذا المسلسل من (الإحالة على) يكون ماندعوه دلالة»[3] وهذه الدلالة قد تكون تصريحية أو ايحائية، ففي لغةٍ تحاول أن تكون مطابقة [4] للاشياء التي تصفها ، تكون اللغة تصريحية مباشرة تقريرية، وهذا ما تحاول أن تكونه لغة العلم. أما في لغةٍ تحاول أن تعبر عن احاسيس وافكار غير محددة، فإن اللغة في هذه الحالة تعتمد على الايحاء والتلميح والترميز ، وهكذا «تنزاح» هذه اللغة عن اللغة التصريحية المطابقة. إن هذا «الانزياح» أو «العدول» هو المسؤول عن التقديم اللغوي الشعري للعالم ، وفي هذا الانزياح يلعب المجاز الدور الرئيس ليس لمطابقة هذا العالم الشعري بالعالم الواقعي، وإنما للكشف عن دواخل الشاعر النفسية، ومواقفه من العالم الواقعي. أو بعبارة أخرى، إعادة تشكيل العالم الواقعي ضمن رؤية (شعرية) لا تتقيد بمنطق العالم الموضوعي. إن هذا العالم الشعري يتمحور حول موقف ينطلق من التجربة، ويتوسل بالتعبير في وحدة واحدة.

فيما يتعلق بالفرضية الثانية، أود أن أبادر بالقول أن هذا البحث توصل إلى أن هناك «بنيتين» لا بنية واحدة شكلتا محور التجربة والتعبير في ديوان «أجنحة العاصفة»، ولأن

البحث سيكون محاولة لتحديد هاتين البنيتين ، أكتفي هنا بمجرد الاشارة إليهما باعتبارهما تتعارضان مع الفرضية الثانية في العنوان المقترح. للاعتبارات السابقة، آثرت – معتذرًا – أن أضع عنوانًا جديدًا لهذا البحث هو «التجربة والتعبير: قراءة في «أجنحة العاصفة».

وسأبدأ بأولى خطوات هذه القراءة وذلك بتحديد متن هذه الدراسة.

عن «أجنحة العاصفة»

قبل الدخول إلى عالم هذا الديوان ، تجدر الإشارة إلى الملاحظات الخارجية الآتية:

- لا يتضمن هذا الديوان «كل» شعر الشاعر أحمد العدواني.
- لم يجمع الشاعر هذا الديوان بنفسه.
- جمع الديوان صديقا الشاعر الأستاذ خالد سعود الزيد، الدكتور سليمان الشطي.
- استبعدت القصائد المغناة من الديوان.
- صدر هذا الديوان في عام 1980، عن شركة الربيعان للنشر والتوزيع في الكويت.
- العنوان «اجنحة العاصفة» كان من اختيار الشاعر أحمد العدواني.(5)

بعد هذه الملاحظات الخارجية. ننتقل إلى داخل الديوان. يتألف الديوان من سبع وستين قصيدة. أول قصيدة في الديوان نشرت في مجلة البعثة في القاهرة عام1946، وآخر قصيدة في مجلة البيان عام 1980.

حسب التسلسل الزمني لصدور قصائد الديوان، والمجلات التي نشرت فيها ، أقدم هذا الخطاطات:

أ - قصائد البعثة

1 – براءة	ديسمبر1946	أول قصيدة في الديوان كتبها الشاعر وهو في الثالثة والعشرين من عمره أثناء دراسته في الأزهر.
2 – اصبري يانفس	مارس 1947	
3 – الخلاص	اكتوبر 1947	
4 – نصيحة	ديسمبر 1947	
5 – اغنية	يناير 1948	

6 – امجاد الورى	فبراير 1948

7 – البحيرة الخالدة	مايو 1948

8 – همسات	نوفمبر 1948

9 – نداء	فبراير 1949

10 – هند والزائرة؟	مارس 1949	كـتـبت هكذا في الديوان ، ولعلها «هند والزائر» باعتبار ان الحديث يتعلق بشاعر من الشعراء

11 – العودة	مايو 1949

12 – سأم	يونيو 1949

13 – خطرات	فبراير 1950

14 – في المقبرة	ابريل 1950

15 – عبرات	مايو 1951

16 – سراب	اكتوبر 1951

17 – رأس	ديسمبر 1951

وبقيت هناك قصيدتان «نهداك» (18) و«ذكريات في حان» (19) كتبتا في الخمسينيات ولم يحدد مكان نشرهما.

ب - قصائد الرائد

20 – اعتل يومًا ملك السباع يونيو 1952

21 – صدى الفجيعة	ابريل 1953

ج - قصائد الطليعة

22 – معرض اللعب	1963/12/11	مـا بـين القصـيـدة (21) والقصـيـدة (22) انقطاع شعري دام عشر سنوات وعدة أشهر.

23 – المتفائلون	1963/12/18

24 – نداء المعركة	1964/1/8

28 – يا غدنا الأخضر	1964/10/7

د - قصائد الهدف

25 – صفحة من مذكرات بدوي1964/4/8

26 – يا جيلنا	1964/4/29	
27 – أريد أن أفهم	1964/5/30	
29 – مدينة الأموات	1964/12/16	
30 – اعترافات عبد	1965/1/6	
31– ابتسمي	1966/4/14	
32 – أعصر من الهواء ماء	1966/4/14	
33 – رسالة إلى جمل	1966/11/3	
35 – إلى القطيع	1967/1/19	

قصيدة الرسالة

34 – السنة الماضية	1967/1/1	

هـ - قصائد اليقظة

36 – اعتراف	1969/3/17	ما بين القصيدة (35) والقصيدة (36) انقطاع شعري دام سنتين وشهرين
37 – تلك السماء	1969/3/17	
38 – من أغاني الرحيل	1969/5/12	
40 – تفاريق	1971/3/22	
41 – بقايا رؤى	1971/3/22	
42 – شطحات في الطريق	1972/4/17	
43 – حكاية	1973/12/17	
44 – كتابة	1973/12/17	
45 – كلام	1973/12/17	
46 – معزتنا العجفاء	1973/12/17	

و - قصائد البيان

39 – صدى الأمس	يونيو 1969	
47 – إليها	يناير 1976	ما بين القصيدة (46) والقصيدة (47)، انقطاع شعري دام ثلاث سنوات.

48 – انتظار يناير 1976

49 – مدينة يناير 1976

50 – خواطر يناير 1976

51 – تقول لي السمراء يناير 1976

52 – كلمة العصور يناير 1976

53 – الناسك وشكوى الشيطان فبراير 1976

63 – دعوة يوليو 1980

64 – هُم يوليو 1980

65 – افكارنا دجاجة يوليو 1980

66 – رؤيا حلم يوليو 1980

67 – يا ليتها كانت معي اغسطس 1980

ز - قصائد القبس

56 – خطاب إلى سيدنا نوح 1979/12/11

57 – دعوة 1979/12/11

58 – جواب 1979/12/11

ح - قصائد الرأي العام

54 – اشارات 1979/7/5 ما بين القصيدة (53) والقصيدة (54) انقطاع شعري دام ثلاث سنوات ونصف السنة.

55 – سمادير 1979/11/15

59 – إلى رفيقة العمر 1980/4/13

60 – صور 1980/4/13

61 – تأملات ذاتية 1980/4/13

62 – حكاية 1980/5/18

✡✡✡✡

التجربة والتعبير

أقصد بالتجربة الموقف الذي ينطلق منه الشاعر في رؤيته للعالم، وبالتعبير الكيفية التي تُقدم فيها تلك الرؤية وذاك الموقف. وهكذا يكون عندنا تجربة انسانية تتأسس على رؤية ذاتية ينبثق منها موقف مبدئي، وتعبير يحاول أن ينقل هذه التجربة في صياغة فنية تهدف إلى التواصل مع الآخر.

في هذه الفقرة ، سأبدأ بتحديد تجربة الشاعر، ثم أنتهي إلى آليات التعبير عن هذه التجربة في فقرة لاحقة. فما هي التجربة التي يقدمها لنا ديوان «أجنحة العاصفة»؟.

يبدو في هذا الديوان موقفان متمايزان ، شكّلا تجربة الشاعر في العالم. الموقف الأول هو موقف الساخط ، والثاني هو موقف المتوحد.

1 - موقف الساخط:

يمكن أن نمثل للعلاقة بين الشاعر والآخر (المجتمع) في هذا الموقف بالصيغة التالية:

الشاعر - - - ← الآخر (المجتمع)

في هذه الصيغة يقف الشاعر مباشرة في مواجهة المجتمع ، ويشير السهم المتكسر إلى انقطاع العلاقة بين هذين الطرفين. هذا الانقطاع جاء نتيجة لرفض الشاعر للوضعية الاجتماعية السائدة، ويبدو هذا الرفض عامًا وعنيفًا ومتطرفًا. عامًا لأن الشاعر لا يقدم اسبابًا محددة أو وقائع معينة أدت به إلى هذا الرفض. وعنيفًا لأن الشاعر في هذا الرفض قطع كل علاقاته مع مجتمعه بلغة حادة، عمَّم فيها الأحكام بشكل عنيف، ومتطرفًا لأن الشاعر يضع نفسه في مكانة أرفع وأنبل من مجتمعه. إن الشاعر على مستوى المنطلق النفسي يصدر عن موقف استعلائي، يتحدث فيه عن مجتمع ساقط متدهور. هذا الاستعلاء في موقف الشاعر «والتدهور» في الوضعية الاجتماعية، أدى إلى عدم إمكانية اللقاء بين الشاعر ومجتمعه، لماذا؟ لأن الشاعر قرر من البداية الخروج من هذه الوضعية الاجتماعية، وهو بهذا الخروج

لم يعد منتميًا - فكريًا على الأقل - إلى عالمه الاجتماعي، بل أصبح رافضًا ومرفوضًا وهكذا. انطلق الشاعر من الرفض وانتهى إلى السخط.

هذا الموقف الرافض / الساخط يظهر مبكرًا في ديوان «أجنحة العاصفة» بل منذ نشر القصيدة الثانية في الديوان على وجه التحديد. ولكن هذا الموقف يتبلور بوضوح شديد في قصيدة «خطرات» - نشرت عام 1950 - التي نستطيع أن نجد فيها، وبسهولة بالغة تجليات الصيغة التي بدأنا بها، أقصد الشاعر ← - - - الآخر. إن الشاعر «يقرر» في البيت الثالث من هذه القصيدة هذا الانقطاع بينه وبين الناس في مجتمعه:

ومـا اسـتـأنست يـومًـا في مكان
وإن راقـت بـه لـلأنـس حـفـلـه

لماذا لا ينضم الشاعر إلى هذه الحفلة البهيجة ؟ لماذا انقطعت العلاقة بينه وبين الآخرين؟ الاجابة في أبيات لاحقة:

خـبـرت الـنـاس في يسـرٍ وعـسـر
فـضـقت بـعـيـشـة لـهمُ مملّه
وجـدت لـديـهمُ لـلـشـر دنـيـا
ولـم ار عـنـدهـم لـلـخـيـر مـلّـه
يُـحـرِّف بـعـضُـهـم آثـار بـعـض
إذا صـحّتْ ويـطـلـبـهـا مُـعَـلّه
وقـد طُـبـعـوا عـلـى ظـلـمٍ وبـغـيٍ
كـمـا نـشـأوا عـلى جـهلٍ وغـفـلـه
سـواء كـلـهـم فـي كـل حـالٍ
يـصـرّف أمـرهـم لؤم الجـبـلّـه

في هذه الأبيات يتجلى التطرف في الحكم ، والعنف في الخطاب ، اللذان تحدثت عنهما فيما سبق، ويمكن للمتأمل في هذه الأبيات أن يستنتج أخلاق الشاعر، عن طريق السلب، إن كل الصفات الغائبة عن الآخرين، موجودة في

الشاعر ، وعليه تظهر أمامنا صورة «ملائكية» للشاعر عندما نتأمل هذا الحكم المطلق الذي يتضمنه البيت الأخير:

سـواء كلهم في كل حال
يصرف أمرهم لؤم الجبلّه

التشديد على «كلهم» و«كل» مني للتركيز على التعميم في الحكم ، كما يظهر في استخدام «كل» مرتين متتاليتين، مرة للإشارة إلى الناس، ومرة للاشارة إلى دوام هذه الأخلاق المتدهورة في كل ظرف وزمان. إن هذا الحكم ينطبق على «كل الناس» في «كل زمان» «ماعدا» الشاعر باعتباره النقيض لهذه الأخلاق اللئيمة السائدة . إن رجلاً بمثل هذه الاخلاق، لا يمكنه أن يتعايش مع مجتمعه الشرير، ولهذا نجده يخرج من عالمه الانساني إلى حياة بديلة:

فهل لي أن أفرُّ إلى البراري
وأسكن قلب مومـاة مضلّه
إذا ما جنّ ليلي طالعتْني
كواكب في نواحي الأفق جذْلَه
وأملأ من رحيق الفجر كأسي
وأغزل من شعاع الشمس حلّه
وأحسب أن هذا الكون مُلْكي
وأني قد صنعتُ الكون كلّه

تتداخل في هذه الرغبة في هذه «الحياة الوحشية» تجربتان: التجربة الرومانسية بنزوعها إلى الحياة الطبيعية البكر، والتجربة العلائية بنزوعها إلى الوحدة والعزلة عن الناس.

لقد خرج الشاعر من عالمه وتجاوز نقطة اللاعودة. وتجدر الإشارة إلى أن هذه القصيدة تعد تتويجًا لإرهاصات سابقة ، وتمهيدًا لموقف أشد قتامة في فترة لاحقة. ففي قصيدة «الخلاص» – نشرت 1947– نجد هذه الارهاصات:

وانفذ بذاتك من عيشٍ شقيت به
ولم تزل من عواديه على رقَبِ

ومن أناسٍ قـد اسـودّت ضـمـائرهم
وفي خـلائقـهم مـا شـئت من ثَلَب
لا يصْـدِقُـون وفي مـقـدورهم كـذبٌ
إلا إذا مـا تـزيّـا الموت بـالـكـذب
ولا يكفّـون عن جـهل ومنقـصـةٍ
إلا إذا لـم يكن لـلجـهل مـن سـبب

أما في قصيدة «مدينة الأموات» – نشرت 1964 –، فقد عاد الشاعر إلى نفس الموضوع : خروجه من العالم ولكن عودته هذه المرة أشد سوداوية وتشاؤمًا، حيث تبدو الوضعية الاجتماعية شديدة القتامة. في هذه القصيدة يعود الشاعر للحديث عن الوضع الاجتماعي السائد، كيما يبرر خروجه – مرة أخرى– من هذا الوضع:

يا ويحنا يا صاحبي.. لو علم الأمواتْ
أن على أرضهم حياةْ
يا صاحبي !!
هل لك أن تخرج من مدينة الأموات؟
إن بقاءنا هنا
جريمة لا تغتفر
ضد إله الكون ، خالق الحياة والبشر
إنا هنا أمام أمرين
ليس لنا فكاك منهما:
أن نقلع الحياة من كياننا
ونختفي في غيهب القيود
أو أن نثور...
ونعلن الحرب على الأموات
وتنتهي الثورة بانهزامنا...
فإنما
«الكثرة تغلب الشجاع»

وفي كلا الحالين
يختطف الأمواتُ زائرينْ
من بني الحياة

لقد خرج الشاعر من عالمه الاجتماعي السائد لأن هذا العالم «عالم لئام» تارة، و«عالم أموات» تارة أخرى. وعلى الرغم من «انهزامية» الأبيات الأخيرة في هذه القصيدة، إلا أن الشاعر ، وفي محاولة منه لإعادة التوازن الروحي إلى نفسه، لجأ إلى «أمل» غامض، يجد فيه القوة التي تساعده على المضي في هذه الحياة الشائهة . بعد قصيدة «مدينة الأموات» نشر الشاعر ست قصائد، تعلق بالأمل في ثلاث منها، عن طريق مخاطبة آخر متعاطف مع الشاعر ، مثلما نرى في «ابتسمي»، «إعصر من الهواء ماء» و«رسالة إلى جمل» بينما لجأ في قصيدتين أخريين إلى التهكم والسخرية في محاولة منه للتغلب على كآبة الواقع الكالح ، كما نلحظ في «اعترافات عبد» و«إلى القطيع».

2 - موقف المتوحد

نشر الشاعر قصيدة «اعتراف» سنة 1969، بعد انقطاع شعري دام عامين. لقد جاءت هذه القصيدة لتشكل نقطة تحول جذرية في موقف الشاعر لأنها جاءت فاتحة لموقف المتوحد. وقد نظرت إلى تلك القصيدة بهذا الاعتبار لأنها أضافت إلى الصيغة التي رأيناها عند «الساخط» عنصرًا جديدًا ، جعل صيغة التجربة الجديدة: موقف المتوحد على هذا النحو:

(الشاعر ⟵⟶ الذات) - - - ⟵ الآخر

عندما توسطت ذات الشاعر بينه وبين الآخر ، حدث تغير جوهري في موقف الشاعر وخطابه.أول ملامح هذا التغير أن المواجهة أو التوجه لم يعد متعلقًا ومتجهًا إلى الآخر الخارجي، وإنما توجه وتعلق بالذات الداخلية ، وهذا أدى بالشاعر إلى مرحلة جديدة انصرف فيها إلى تأمل ذاته في مرحلة يمكن أن يطلق عليها مرحلة

«النظر إلى الداخل» أظن أن هذه العملية، وهذا التوجه إلى الذات، هو أول مراحل الوعي بالذات في ذاتها ولذاتها، وبعيدًا عن تحديداتها الخارجية.

يلاحظ في هذه الصيغة الجديدة، أن السهم بين الشاعر وذاته متصل، وهذا يدل على تفاعل وتواصل وعلاقة متبادلة بين هذين العنصرين. بينما لا يزال السهم متكسرًا بين الشاعر (وذاته) والآخر. في مرحلة متأخرة سيغيِّبُ الشاعر الآخر ليكتفي بذاته، ولكن قبل الوصول إلى هذه المرحلة، لنقرأ بعض مقاطع قصيدة «اعتراف» لنحدد التغير في موقف الشاعر وخطابه .

بدءًا من العنوان: «اعتراف» نقابل صوتًا جديدًا يختلف عن الصوت الاستعلائي المتشائم الذي سمعناه في «مدينة الأموات» أو «خطرات» ذلك الصوت التقريري الحازم الذي يعرف الحقيقة كاملة، استبدل في قصيدة «اعتراف» بصوت متواضع متعاطف متسائل:

حدّقتُ في مرآة نفسي

فلم اجد نفسي

بل لاح لي حشد من الظلال

جميلة الشكل

لكنها – واأسفا!! ليست لي!!

إن عنوان القصيدة، وهذا المقطع الاستهلالي يثيران تساؤلات عديدة. ما هو الاعتراف الذي يقوله الشاعر؟ هل هو جهله بذاته؟ هل هو انكاره لقصائده السابقة؟ هل هو اعتذار عن موقفه الاستعلائي القديم؟، أعتقد أن الاجابة تكمن في كل ما تقدم ، ويؤكد هذا الاحتمال، المقطع الثالث الذي جاء في سطرين:

حدقت في مرآة نفسي

فدار رأسي!!

هنا اعتراف بالإعياء، وعدم القدرة على الحكم بصورة يقينية. ولهذا نجد الشاعر لأول مرة في ديوانه يتحدث إلى الآخر ، بلغة متعاطفة متواضعة ، يطلب فيها من الآخر، لأول مرة – مرة أخرى – المعونة والمشورة والمساعدة:

يا أنتم!! يا أهلي..
لكم مرايا في نفوسكم
فحدقوا فيها
لكن بصدقٍ لا يهاب السيف أو
يخشى القلم
وخبروني .. ماالذي تقوله
المرايا؟
عن عالم الخفايا؟؟

تشكل هذه القصيدة مرحلة متفردة في موقف الشاعر من ذاته والاخر. إنه يدخل عالمًا جديدًا لمّا يعرفه بعد، ولكنه عالم يتطلب الصدق مع النفس في البحث، والتواضع مع الآخرين في السلوك . يبدو هذا العالم ثرًا في إمكاناته، ولهذا لا يتردد الشاعر في الطلب من الآخر، أن يشاركه بهجة ومشقة الدخول في هذا العالم. إن هذا الموقف الذي يقفه الشاعر من الآخر ، قد ينسف الصيغة الجديدة التي بدأت بها حديثي عن موقف المتوحد أقصد (الشاعر ←——→ الذات) - - - ← الآخر، ولكني أبادر بالقول لقد جاء التواصل مع الآخر مرة واحدة ، وفي هذه القصيدة فحسب، ولهذا وصفت هذه القصيدة بأنها «متفردة» في موقف الشاعر من ذاته والآخر[6].

في القصائد التي جاءت بعد قصيدة «اعتراف»، والتي نشر معظمها في مجلة «اليقظة» تحول الشاعر إلى البحث عن ذاته ثم توقل في هذا البحث حتى استغنى عن الآخر وعالمه الخارجي. في هذا التوقل انفتحت قصائد الشاعر على التجربة الصوفية انفتاحًا مباشرًا، تجلى في عناوين بعض قصائده مثل «اعتراف»، «تلك السماء»، «من اغاني الرحيل»، «بقايا رؤى» و«شطحات في الطريق». ولكن التجلي

الأعمق حدث عندما تشابهت رحلة الشاعر في موقفه المتوحد مع ذاته، مع رحلة المتصوف الباحث عن المطلق في لحظة «الكشف» أو «التجلي» في سبيل إثبات التشابة بين تجربة المتوحد وتجربة المتصوف، سأقوم بعملية ذات جانبين ، جانبها الأول يركز على تقديم ما أراه خلاصة التجربة الصوفية ، وجانبها الثاني، يثبت حضور هذه الصوفية في شعر الشاعر في موقفه المتوحد . تنطلق تجربة المتصوف من سفر شاق إلى غاية بعيدة ، تتطلب تهذيبًا روحيًا ومجاهدة نفسية عنيفة في هذا السفر ، ينتقل المتصوف من «مقامات» أدنى إلى «مقامات» أعلى عبر سلسلة من «الأحوال» والتجارب واللحظات النفسية التي تدق وتشف حتى تصل إلى نهاية النهاية : كشف الحجاب، وحضور الحضرة، وتجلي المطلق. في تلك اللحظة الخارقة «يُصعق» المتصوف من روعة الرؤية. والمتصوفة أمام هذه اللحظة فريقان: فريق تستغرقه «الرؤية» فيضيع و«يفنى» في هذا العالم المذهل، وفريق «يفيض به الوجد» فيعبر عن هذه الرؤية، وهو في هذا التعبير يرتكب إثمًا هائلاً لأنه من ناحية، أفشى أسرار هذا العالم اللدني المستور، ولأنه من ناحية ثانية، سيتهم من قبل المستمعين في العالم الأرضي بالتجديف والكفر والمروق عن الدين. التعبير عن لحظة الرؤية بعد الوصول إلى «لحظة الكشف»، يطلق عليه في اللغة الصوفية «الشطح» والشطح لغةً هو الحركة «يقال شطح يشطح إذا تحرك .. فالشطح لفظة مأخوذة من الحركة، لأنها حركة أسرار الواجدين إذا قوي وجْدهم فعبروا عن ذلك بعبارة يستغرب سامعها؛ فمفتون هالك بالإنكار والطعن عليها إذا سمعها، وسالم ناجٍ برفع الإنكار عنها والبحث عما يشكل عليه منها بالسؤال عمن يعلم علمها» وهكذا يكون معنى الشطح «عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته، وهاج بشدة غليانه وغلبته»[7].

ومن أشهر الذين استبد بهم الشطح، حتى أدى به إلى الصلب[8]؛ الحسين بن منصور الحلاَّج . ومن أشهر شطحاته هذه:

أنا الحق والحق للحق حق

لابس ذاته فما ثم فرق[9]

يبدو الشطح تعبيرًا محرمًا عن تجربة نفسية خاصة ، يحس فيها المتصوف باتساع ذاته إلى حد هائل يستوعب فيه «الذات الإلهية». ويبدو أن المجاهدة الروحية، والتأمل العميق المستبطن لفكرة الألوهية، تتراكم في أعماق المتصوف إلى لحظة محددة «يخيل» له فيها أنه قد فارق طبيعته البشريه – الناسوت – وتحول إلى أو حلّ فيه قبس نوراني من اللاهوت. إن الحلاج ينقل إلينا هذه اللحظة في الحكاية التالية:

«عن أبي الحسن على بن أحمد بن مردويه قال: رأيت الحلاَّج في سوق القطيعة، ببغداد باكيًا يصيح: أيها الناس أغيثوني عن الله، ثلاث مرات، فإنه اختطفني مني وليس يردني علي، ولا أطيق مراعاة تلك الحضرة ، وأخاف الهجران فأكون غائبًا محرومًا والويل لمن يغيب بعد الحضور، ويهجر بعد الوصل. فبكى الناس لبكائه حتى بلغ مسجد عتّاب فوقف على بابه وأخذ في كلامٍ فهم الناس بعضه وأشكل عليهم بعضه. فكان مما فهمه الناس أنه قال: أيها الناس. إنه يُحدِث الخلق تلطفًا فيتجلى لهم. ثم يستتر عنهم تربية لهم فلولا تجليه لكفروا جملةً، ولولا ستره لفتنوا جميعًا . فلا يديم عليهم إحدى الحالتين. لكني ليس يستتر عني لحظة فأستريح حتى استهلكت ناسوتيتي في لاهوتيته وتلاشى جسمي في أنوار ذاته ، فلاعين لي ولا أثر ، ولا وجه ولا خبر»[10].

إن الشطح ، تعبير غير معقول عن تجربة غير معقولة – بالنسبة إلى من هو خارج دائرة التصوف – ولهذا نجد الحلاج يخاطب الأغيار – الآخرين من غير المتصوفة – معتذرًا لهم، وطالبًا منهم أن يقتلوه «ليؤجروا ويستريح»[11].

يؤجر القتلة لأنهم قتلوه غيرةً على الدين ، ويستريح هو لأنه بهذا القتل، يتحرر من رباطه الأرضي وطبيعته البشرية التي تحول بينه وبين الفناء في «المطلق» و«الحق» و«القديم».

بعد هذا «الاستطراد» عن التجربة الصوفية ، أنتقل إلى حضور هذه التجربة في موقف المتوحد وشعره وفي سبيل إثبات هذا الحضور سأذكر معطى خارجيًا ومعطيات داخلية. أقصد بالمعطى الخارجي إمكانية اطلاع الشاعر على التصوف في السياق الخارجي والحياة العامة. وهذا توفر للشاعر – في ما أظن – في أثناء

دراسته في الأزهر، ومتابعاته القرائية الشخصية لهذا الموضوع في الوسط الثقافي القاهري الذي عاصره ما بين عام(1939-1949) ومن المتوقع أن هذا الاتصال قد تطور وتعمق قراءةً وبحثًا وتأملاً في السنوات اللاحقة من حياة الشاعر. أما بالنسبة إلى المعطيات الداخلية فأقصد بها ظهور التجربة الصوفية في شعر الشاعر، وقد ظهرت هذه التجربة مرتين: الأولى: باستخدام بعض المصطلحات الصوفية في شعره. وأشهر هذا النوع هو عنوان إحدى قصائده: «شطحات في الطريق» الثانية: تواتر ورود مصطلحات صوفية تشير إلى تجربة تتماهى مع التجربة الصوفية، وبغرض التدليل على هذا «التماهي» سأذكر الأمثلة التالية:

1 – أنا هنا حفيد الأنبياء

وليس لي غنى عن السماء (تلك السماء)

2 – رحلت عنكم ... أسأل عن رفاقي

أولئك الذين رشدوا قبلي

وآثروا التطواف في الآفاق

على حياة الظل

....

رحلت عنكم... لكي أحطم الأسوار

وأنشر الأسرار في ضوء النهار

وأشهد الحياة والكون

بلا جدار

...

رحلت عنكم .. لكي تكون كل لحظة من

عمري.. ولادة جديدة (من أغاني الرحيل)

3 – الآن، لا قبل ولا بعدُ

الآن ، نهر ما له حدُّ

فعش مع الآن كما تشتهي

منطلقا لا حصر ، لا عدُّ (صدى الأمس)

4 - غرستُ غصن وردة في وهج النار

حتى إذا ما اشتد عوده

وألِفَ الخطرْ

طار إلى النجوم واستقرْ

وصار حقل أنوار

يا غصن وردتي

قل لي ما الخبر؟

هل يا ترى عرفت بعض أسراري! (بقايا رؤى)

5 - وتزورني الخطرات في غسق الدجى
فإذا البروق مواكب الزوار

وكأن نفسي كوكب متألق
يهمي بأفراح السنى الثرّار

وأدير طرفي - والوجود صحائف
شتى - فأشهد وحدة الأسفار

وتزول أضواء البيارق فجأة
ويطول بعد زوالها استفساري

«شطحات في الطريق» والشاعر هنا «يشطح» معبرًا عن تجربة الكشف الصوفي.

6 - أنا غريب العالمين!!

زرعت في الدنيا شكوكي

وعشت في يقين!! (حكاية)

7 - أنا عايشت سرك غير أني
دهشت فصار جهدي أن أذوقه

وما جدوى الكلام إذا تعاصت
على الأفكار أكوان عميقه

(إليها)

8 - **تمور في كياني شهوتان**

حماسة لدوحة فينانة الشجر

ساحرة الثمر

وفزع مروع يرعد كالبركان

يعصف بالحياة والبشر (انتظار)

يمكن تفسير هاتين الشهوتين بتوق الشاعر إلى لحظة التجلي (= الحماسة) وخوفه من النفي والطرد من هذه اللحظة المنتظرة (= الفزع).

9 - **إليك يا سمراء**

إني أهوى امرأة عارية

تشع من أسرارها الشهبُ

تطلعت إلى السماءْ

إني يا سمراء.. ألغز في كلامي

لكن إلغازي كتاب كله حب (تقول لي السمراء)

10 - **إن الحــــقـــيـــقـــة كـــالورود تنوعًـــا**

ضل الذي قـــال الحـــقـــيـــقـــة مـــالنا

(هُم)

11 - **نـســـــــيت كـل مـــــــــغـنـم**

كـــان ســـيـــفي مـــحـــقـــقـــه

ورأت فــــــــي تــــــــرنمـــــــي

بـــالــهـــــــــوى كـل زنـدقـــــــه

(دعوة)

12 - **قلت لها: أيتها الحوريه**

صمتي طبيعة لي

ألمح فيها راية الحريه

في «ساعة التجلي»
صمتي قضيه
كنوزه الخفيه
ما عرفت خزانة قبلي
ولو كشفت عن أشيائها السريه
قتلني أهلك أو أهلي
أيتها الحورية
ماذا أقولُ لَكْ
مدائن الهوى النورية
قد أسر الشيطانُ في سمائها المَلَكْ (رؤيا حلم)

المزدوجان الصغيران حول كلمة «ساعة التجلي» إضافة من عندي.

13 - يا ساكن الروح، حسب الروح ما فيها
احفظ لها سرها واستر عواريها
نزلتَ أكرم دارٍ في خمائلها
جداول الوحي سكرى في مغانيها
حامت عليها طيور النور ظامئة
إلى مراشف يغشى السحر غاشيها
ما جنة الخلد إلا بعض كرمتها
فالله منبتها والله ساقيها

(إلى رفيقة العمر: مناجاة)

في هذه الأمثلة ، يتحدث الشاعر عن تجربة تشبه التجربة الصوفية؛ ففي الاقتباس الأول ، نرى انجذاب الشاعر إلى السماء ، بعد أن هذب نفسه حتى أصبح «حفيد الأنبياء» وفي الاقتباس الثاني يرفض الشاعر الآخر لأنه (الشاعر) لا يريد الحياة الرتيبة المكررة التي تكتفي بالقشور والسطوح الخارجية. أما في الاقتباس الرابع «فيشطح» الشاعر ليقدم لنا عالمه الداخلي الذي استعاض به عن عالم الناس الخارجي.

ويلفت الانتباه أن هذا العالم غير معقول، وأن التعبير الذي قدم لنا هذا العالم هو الآخر غير معقول. ولهذا وصفت تلك المقطوعة «بالشطح».

في الاقتباس الخامس يحاول الشاعر أن يقدم لنا تجربته مع لحظة التجلي أو الكشف التي يشهد فيها وحدة الاسفار ، ووحدة الوجود. وهذا يضعنا مباشرة في قلب تجربة (ابن عربي). بعد تلك اللحظة التي تحول فيها الشاعر إلى كوكب متألق يهمي بأفراح السنى الثرار، لا غرو أن يعيش غربة روحية ووجودية في عالم الناس كما يصوره الاقتباس السادس. الاقتباسان السابع والثامن «معايشة» أو «انتظار» للحظة التجلي المذهلة. وفي الاقتباس التاسع يمكن أن نفك «لغز» المرأة العارية عندما نطابق بينها وبين توق الشاعر وشوقه إلى الوصول إلى «المطلق» أما الاقتباسات الثلاثة قبل الأخير، فيتحول فيها الخطاب من التعبير عن الذات إلى مخاطبة الآخر، وفي هذا التحول نلاحظ موقف الشاعر «الواعي» و«المفارق» للحظة الشطح. وهكذا يأتي الخطاب محافظًا ومحيلاً على الآخر. في الاقتباس الأخير عودة للحديث عن ساعة التجلي.

استنادًا إلى هذه المعطيات الداخلية ، آمل أن أكون قد أثبت حضور التجربة الصوفية في ديوان «أجنحة العاصفة» في موقف الشاعر المتوحد.

بقيت ملاحظة أخيرة تتعلق بهذين الموقفين، أقصد: موقف الساخط وموقف المتوحد. لقد قدمت الدراسة هذين الموقفين في ترتيب متعاقب، الأمر الذي قد يؤدي بالقارئ إلى استنتاج مؤداه، أن الشاعر «انتقل» من موقف الساخط إلى موقف المتوحد، بمعنى أنه بدأ ساخطًا وانتهى متوحدًا. وأبادر فأقول إن هذا الاستنتاج غير صحيح. نعم ، لقد بدأ الشاعر في تجربته من موقف الساخط ولكنه لم ينته بموقف المتوحد لأن هذين الموقفين يتداخلان ويتعاصران في ديوان الشاعر – ابتداء من قصيدة اعتراف – إلى القصيدة الأخيرة. من الجائز أن أحمد العدواني ، باعتباره المؤلف الحقيقي ، قد انتقل في حياته الروحية – والعملية إلى حد ما – من موقف الساخط إلى موقف المتوحد، ولكن المؤكد ، أن المؤلف الضمني – كما يظهر في

«أجنحة العاصفة» - كان يكتب قصائده بناء على حضور موقف معين في أثناء كتابة القصيدة، وهكذا يظهر موقف المتوحد في قصيدة ، ثم يظهر موقف الساخط في القصيدة اللاحقة، مثلما حدث في قصيدة «انتظار» حيث يظهر المتوحد وقصيدة «مدينة» حيث يظهر الساخط، والقصيدتان نشرتا في عدد واحد من أعداد مجلة البيان يناير(1976). إن هذا ما قصدته بتداخل وتزامن هذين الموقفين في ديوان «أجنحة العاصفة».

2 - التعبير

كيف قدم الشاعر تجربته في هذين الموقفين ؟ الاجابة عن هذا السؤال تنقلنا إلى تخوم التعبير. في البحث عن تجليات التعبير لن أنطلق من المفردة، وإنما سأتعامل مع النص الشعري في شموليته التي تمثلت في ديوان «أجنحة العاصفة» وسأفعل هنا ما فعلته عند الحديث عن «التجربة» فأبدأ بالتعبير عن موقف الساخط، ثم اختم بالتعبير عن موقف المتوحد.

التعبير عن موقف الساخط

تستبد بالشاعر في موقفه الساخط فكرة رفض الواقع الاجتماعي ، واحتقار المتهافتين على هذا الواقع ، ولا شك أن تقديم هذه الفكرة في شعر غنائي محض وعلى مدى أربع وثلاثين سنة، سيكون عملاً ثقيلاً على الشاعر ونتاجًا مملاً للقارئ ، لهذا وجدنا شاعرنا، وفي سبيل الخروج من هذا الثقل ، وذلك الأملال يلجأ إلى وسائل تعبيرية مختلفة ، كي يقدم من خلالها هذه الفكرة. ولعل أبرز هذه الوسائل ما يلي: أ - التعبير بالآخر، ب - التعبير بمخاطبة الآخر، ج - التهكم.

أ - التعبير بالآخر

يمكن أن تعد القصائد التالية نماذج لهذا النمط:

- الخلاص
- أمجاد الورى

- هند والزائرة؟
- معرض اللعب
- صفحة من مذكرات بدوي
- اعترافات عبد

في هذا النمط من التعبير يبدو المتكلم شخصًا آخر غير الشاعر يدور بينه وبين الشاعر حوار في قضية معينة. ففي «الخلاص» يكون الحوار بين «الروح» والشاعر ، ويظهر واضحًا أن الروح تمثل في هذه القصيدة الجانب الايجابي الذي يدفع بالشاعر إلى أن «ينقذ ذاته» من حياة مملة تافهة، مملوءة بناس أشرار بائسين. إن هذا الحوار المتخيل حيلة فنية يتوسل بها الشاعر ليحقق هدفين، الأول: الإيهام بالحيادية في وصف الواقع الإنساني ، والثاني: اثارة نوع من التشويق و«الدرامية» في القصيدة عن طريق الحوار وتطوره وتوزعه بين محاور ثلاثة: الشاعر، والروح، والمجتمع الانساني.

في «أمجاد الورى» عودة إلى نفس «الموضوعة» أخلاق الناس والوضعية الاجتماعية المتدهورة. والحوار يدور بين متكلمة تمثل المجتمع - في بداية القصيدة - ، ومتكلم يمثل الشاعر. تقع القصيدة في ثلاثة مقاطع (حسب الديوان) وأربعة مقاطع (حسب منطلق القصيدة الداخلي) تبدأ المقاطع الثلاثة الأولى بقول تطلقه المتكلمة في معرض الإشادة بإحدى الصفات الإنسانية الممدوحة. وتنتهي بقول من المتكلم (المخاطب) يهوّن فيه من أمر هذه الصفة الممدوحة. سأكتفي بذكر المقطع الأول للتدليل على هذه «المجادلة»:

قالت: هو البطل الشجيع ولن ترى
شبهاً له بين الورى أومنكرا
خضعتْ لإمرته صناديد الوغى
وصغتْ لعزته المدائن والقرى
فأجبتها: أيكون أربى صولةً
في حومة الأهوال من ليث الشرى؟

إن كنتِ أكبرتِ الشجاعة وحدها
فالليث أولى أن يكون المُكبرا

في المقطوعة الرابعة ، حدث تحول أو انقلاب في موقف المتكلم والمتكلمة ومحور الخطاب. فبينما كانت المتكلمة تعبر عن قيم المجتمع وتجادل قيم المتكلم – نجد الاثنين قد اتفقا – أو بصورة أصح انتقلت المتكلمة من قيم المجتمع إلى قيم المتكلم – وذلك عندما جاءت هذه الجملة:

قالت هو الإنسان يعبد نفسه
فأجبت: ما أحراه أن يتحررا

إن «عبادة الذات» عند الإنسان تمثل الموقف المبدئي الذي ينطلق منه المتكلم ، والذي ترفضه المتكلمة في بداية القصيدة. أما الآن فقد اتفقا في الموقف. وبقي أن يتعاونا في إنقاذ هذا الإنسان من نفسه:

قالت: عليك إذن إثارة عزمه
فأجبتها: وعليه أن يتبصرا
قالت: وهل لي أن أنير ضميره
حتى يرى في دهره ما لا يرى
فأجبت: تلك قضية لا تنتهي
دار الكلام بها وعاد مكررا
قالت: إذنْ خلِّ الورى وشؤونهم
واربأ بنفسك أن تكون مثرثرا
يا صاح لو غربلت أمجاد الورى
ألفيت أكثرها حديثًا يُفترى
إن كنت أكبرت الحقيقة وحدها
فالآل أولى أن يكون المكبرا

ليس ثمة أمل في انقاذ الإنسان ، لهذا انتهت المحاورة بنصيحة شخصية للمخاطب – في هذه المقطوعة – بأن يترك الناس ، ويكف عن الثرثرة ويستوقف القارئ البيتان

الأخيران، ففيهما انتقلت المتكلمة من جانب المجتمع إلى صف المتكلم، بل إني أرى في البيت بعدًا اضافيا يتجاوز مجرد الاتفاق بين المتكلمين.. ويمكن أن نتوصل إلى هذا البعد بمقارنة ما رُفض في الأبيات الثلاثة التي تشكل «قفلة» لكل مقطوعة:

البيت الأخير في المقطوعة الأولى:

إن كنتِ أكبرتِ الشجاعة وحدها
فالليث أولى أن يكون المكبرا

البيت الأخير في المقطوعة الثانية:

إن كنتِ أكبرتِ السماحة وحدها
فالغيث أولى أن يكون المكبرا

البيت الأخير في المقطوعة الثالثة:

إن كنتِ أكبرت الجلالة وحدها
فالطود أولى أن يكون المكبرا

البيت الأخير في المقطوعة الرابعة:

إن كنتَ أكبرتَ الحقيقة وحدها
فالآل أولى أن يكون المكبرا

في الأبيات الثلاثة الأولى تتكرر الصيغة نفسها، ولا يستبعد إلا بعض الكلمات في كل بيت:

الشجاعة/ فالليث

السماحة/ فالغيث

الجلالة/ فالطود

وأيضًا يتكرر المخاطب المؤنث. وفحوى هذه الأبيات هو التقليل من قيمة بعض الصفات التي تمدح وتستحسن في بعض الناس، والغرض من هذا التقليل من جهة المتكلم، هو تشكيك المخاطِبة / المتكلمة في مصداقية ما تمتدحه من قيم اجتماعية.

في البيت الأخير حدثت اضافة جوهرية ، وهذه الإضافة تتمثل في نفي «المصداقية» ليس عن صفات محددة، وإنما عن قيمة كلية شاملة هي الحقيقة .. وتتمثل ثانيًا في أن هذا النفي جاء على لسان المتكلمة ، وهكذا انقلبت المعادلة. فأصبح المخاطِب مخاطَبًا، واليقين شكًا ، والحقيقة آلاً .

في قصيدة «هند والزائرة» تُقدَم لنا شخصية الشاعر من خلال رؤية فتاة متعاطفة مع الشعراء ، بازاء موقف والدها الذي يرى أن الشاعر:

هـو مـن زمـــــــــرة قـــــــوم
بـالخـطـايـا تـتـــبــــــاهـى
ضـلـلـوا الـنـاس وقـــــالـوا
أمـــــــــــة نـحــن هــداهــا

في الرد على هذا الموقف، انطق الشاعر «هندًا» بما يريد عندما جعلها تقول:

بســــمتْ هـنـد فـــاخـــفت
ثـــورةُ شـــبٌ لـــظـــاهـــا
ثـم قـــــالـت لأبـيـــهـــا
وهـي تـســتـــوحي مـنـاهـا
يـا أبـي رفـــقًـــا فـــأهـل الشـْ
شـِعـــر مـــيـــمـون قـــراهـا
نــحـــن لـــولاهـــم لمــا رمـــ
ـنـا المـعـــالـي وذراهـا
عــيـــشـنـا لـولا أهـازيـ
ـجـهـمُ جـف وشـــاهـا

إن النفس الرومانسي في هذه الأبيات لا يحتاج إلى تعليق.

في قصيدة «صفحات من مذكرات بدوي» يكون المتكلم رجلاً بدويًا عاصر حياة الصحراء وعاش في المدينة. أما المخاطب فهو قارئ محتمل يهمه أمر هذا

البدوي. يقدم لنا الخطاب ثنائية حادة متقاطعة بين الصحراء والمدينة، حيث تمثل الصحراء؛ البداوة ، والانطلاق والحرية والفاعلية بينما تمثل المدينة، الغربة والاجتثاث والهامشية والعدم. في هذا السياق يمكن أن ينظر إلى «صفحة من مذكرات بدوي» على أنها «معادل موضوعي» لتحولات الشاعر الروحية من الطفولة والغفلة عن الحياة (الصحراء) إلى الرجولة والاندماج في الحياة (المدينة).

ب - التعبير بمخاطبة الآخر

في هذا النمط من التعبير، يوجه الشاعر خطابه إلى مخاطَب معين ، من أجل أن يحقق واحدًا من أمرين: أ- نقد الوضعية الاجتماعية، ب ـ التماس الأمل والبحث عن طريقة للتماسك النفسي، وقد جاءت القصائد التالية في هذا النمط:

- نداء
- إعصر من الهواء ماء
- رسالة إلى جمل
- وقفة على طلل
- خطاب إلى سيدنا نوح

يبدو الخطاب مباشرًا وصريحًا في قصيدة نداء التي نشرت في عام 1949، ويحدِّد المخاطب مباشرة وفي أول بيت في القصيدة:

رعـــــاة الشـــــاء! في دهـم الروابـي
أفـــيـقـــوا!! فـالحـمى وشك انتـهـاب

لن يتعب القارئ في تحديد أن المقصود بالرعاة هم الحكام العرب ، وأن «الشياه»، هي البلدان العربية أو الأرض العربية، ولكن هذا القارئ سيتعب في تحديد موقف الشاعر من «الرعاة» والشياه . فالشاعر يخاطب «الرعاة» جادًا متفائلاً ، تارة:

رعــاة الشـــاء!! ويحكم افـــيـــقـــوا
لقـــد جلّ المصـــاب عن التـــغـــابي

دعـــوا أهـواءكم، وارعَـــوْا شــــيـــاهًا

أســـاتم رعـــيـــهـــا بـين المرابـي

حـــمـــيـــتم دونـهـــا خـــضـــر المراعي

فـــراحت ترتـعـي شـــوك الـيـــبـــاب

وأغلقـــتم مـــشـــارعـــهـــا عليـــهـــا

فـــهـــامت تســـتـــقـي لمع الســـراب

وحكّمْـــتم ذوي الآراب فـــيـــهـــا

وحكم ذوي المآرب ذو اســـتـــلاب!

وهو تارة يخاطبهم متهكمًا ساخرًا:

غلـوتم في الـركـــون إلى الـحـــيـــاة

مـــجنحـــة بأحـــلام عِـــذاب

ورحـــتم تمرحـــون عـلى رياضٍ

مـكـلـلـة بـأثـمـــارٍ رطـاب

تفـيـاتم مـبـاهجـهـا وعـشـتم

مع الـنعـــمـــاء في أبـهى جناب

فـــوارسُ لـذةٍ أربـابُ لـهـــوٍ

قـــوانصُ شـــهـــوةٍ صـــرعى شـــراب

نـعـم! وعـــدِلتمُ حـــتـى امِـتُّـمْ

وفـي افـــعـــالكم فـــصـل الخطاب

أمـا موقف الشـاعر من «الشيـاه»: الأرض / الناس/ الشـعب/ فـهـو مـوقف غامض فالشـاعر. طوال القصيدة يتحدث عن هذه الشياه من الخـارج وهو ثانيًا: يوصي بحسن مـعاملة هذه الشياه، وهو ثالثًا: يقدم للرعاة الطريقة المثلى في هذه الرعاية والحماية، والشاعر في هذه الأمور يصدر عن موقف «نخبوي» مترفع عن الجمهور. إن الشاعر لا ينتمي إلى الرعاة أوالشياه ، وإنما يرقب العلاقة بينهما من موقف مفارق محايد متعال.

في قصيدة «اعصر من الهواء ماء» ابتعد الشاعر عن التقريرية والمباشرة ومال إلى استخدام الصور المجازية ليعبر عن رفضه للواقع القائم وأول هذه الصور هو عنوان القصيدة . إن فعل الأمر الموجه إلى قارئ محتمل متعاطف مع الشاعر، يطلب إنجاز فعل مستحيل ، على المستوى اللغوي المباشر، ولكن هذا الأمر ينداح عن ثورة مستسرة في هذا الطلب ، هكذا يتكشف «الهواء» بعد قراءة القصيدة عن أفق مستقبلي ، يتعلق به الشاعر ، ويدعو إليه باعتباره النقيض – على مستوى الحلم والأمنية – للوضع القائم:

اعصر معي من الهواء ماء

او نموت ظمأ

أنا وأنت والذين معنا على طريق واحد

وذاك مايريده الأعداء!!

في «رسالة إلى جمل» «يجرد» الشاعر أزمته في الجمل، باعتبار هذا الحيوان رمزًا للصبر من ناحية، وعلامة على السفر من ناحية أخرى، وهاتان صفتان يطلبهما الشاعر في حياته بإلحاح مستمر. ومن هنا يبدأ خطابه «بأنسنة» العلاقة بينه وبين هذا الجمل في مطلع القصيدة:

إياك يا صديقي يا جمل..

إياك أن تيأس أو تلين

ثم تتطور هذه العلاقة «الإنسانية» إلى التماهي بين الاثنين.

كلا... وأنت رمز الصبر يا جمل

لا.. ! لن تكون مثلهم

ولا أنا..

وحق أرضنا!!

في نهاية القصيدة تظهر الدعوة صريحة في إشارتها إلى مستقبل مغاير ، يتخلق في الأيام القادمة:

إياك أن تكل أو تمل

أو تضل كالهمل..!!

فإن في أعماق هذه الصحراء

نبع الحياة لم يزل..

يمد للظماء أسباب السماء

إياك يا صديقي يا جمل

أن تفقد الأمل

هذا الأمل الذي يحيل عليه الشاعر في هذه القصيدة ، يكاد يتلاشى في «وقفة على طلل» فالشاعر في هذه القصيدة إنصرف عن مخاطبة الإنسان ، وحتى الحيوان، ولجأ إلى مخاطبة طلل دارس. في هذا الخطاب ظهر الشاعر شاكيًا حزينًا وأكاد أقول مهزومًا:

أتيت إليك ذاكي الهمّ

اطلب عندك السلوان

لقد ضقت بأحزاني

كما ضاقت بي الأحزان

وعلى الرغم من وضوح حزن الشاعر «وانهزامه» «ونفيه» في هذه القصيدة إلا أن أحد المقاطع يثير إشكالاً عميقًا في دلالات القصيدة، أقصد هذا المقطع:

ألا يا أيها المهجور يا طلل

لمن أشكي؟ لمن ابكي؟

أنا المكسور والمنصور

والمأسور والآسر

أنا المهجور والهاجر

ولست بلائمٍ أحدًا

على عمري الذي ضيعته أو ضاع

أنا المسؤول عن نفسي

وما لاقيت من أوضاع

يمكن أن نفهم هذه الكلمات: المكسور ، المهجور، المأسور، على المستوى الحرفي والمجازي، ولكن هذه الكلمات: الآسر، المنصور ، الهاجر ، تثير إشكالاً في معناها الحرفي والمجازي. يمكن أن تُفهم هذه الكلمات إذا وضعت في فضاء صوفي – كتب الشاعر هذا القصيدة في موقف المتوحد – وعليه يكون الشاعر مكسورًا في أعين الآخرين، و«منصورًا» عند ما يكتفي بذاته عن الآخرين ، «مأسورًا» بقيم الآخرين «آسرًا» في تقييمه الذاتي للآخرين، «مهجورًا» من الآخرين و«هاجرًا» للآخرين في قرارة ذاته. وفي قراءة أخرى صوفية يمكن أن تفسر هذه الكلمات بالطريقة التالية: هو مكسور بغياب الوارد، منصور في لحظة التجلي مأسور في أنه الزمني في غياب الوارد، آسر للوقت والزمن لحظة الكشف. مهجور من الأنوار اللدنية في حالة غياب الوارد، وهاجر للحياة الدنيا طلبًا لذلك الوارد.

إن هذا التعدد الدلالي لهذا المقطع ، يسمح لنا أن نعيد النظر في عنوان القصيدة «وقفة على طلل» فما المقصورد بالطلل؟ هل هو الطلل المادي أم الطلل الشعري؟ أم الطلل الصوفي؟.

ج- التهكم

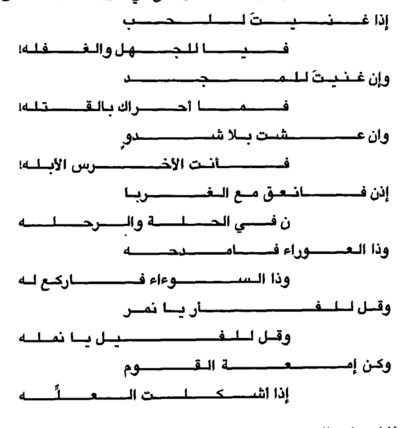
تتأرجح الكتابة التهكمية بين طرفين: المعنى الظاهر المباشر، والمعنى المعمّى العميق، وتتأرجح نتيجة، في أثناء القراءة بين هذين الطرفين. الانطلاق من المعنى المباشر ، ومحاولة الوصول إلى المعنى العميق. إن هذه الرحلة من الظاهر إلى المعمّى تعتمد على فاعلية قرائية من جانب المتلقي، يتجاوز فيها القارئ مجرد الاستقبال السلبي للمقروء، إلى تأمل وتأويل إيجابي للمقروء وهذا التأويل ليس عملاً عشوائيًا أو اعتباطيًا، وإنما هو فاعلية منبثقة من النص، ومحكومة بالسياق الثقافي الذي يؤطر النص [12].

بهذا المعنى للتهكم، ظهرت لي بعض قصائد «أجنحة العاصفة» قصائد متهكمة وأذكر من هذه القصائد:

– نصيحة
– المتفائلون
– إلى القطيع

في هذا القصائد، يمكن أن نميز بين مستويين للتهكم: أ - مستوى بسيط واضح، ب - مستوى مركب معقد، تقع القصيدتان الأوليان في المستوى الأول، بينما تأتي القصيدة الثالثة في المستوى الثاني.

يُقدم قصيدة «نصيحة» متكلم ناصح، يوجه حديثه ونصحه إلى مخاطَب يريد أن يكوِّن لنفسه حضورًا اجتماعيًا، ولكن القارئ عندما يقارن بين عنوان القصيدة، وفحوى النصيحة، تتكشف أمامه مفارقة واضحة، كما يتضح في الأبيات السبعة الأولى:



إذا غنيتَ للحب
فيا للجهل والغفله!
وإن غنيتَ للمجد
فما أحراك بالقتله!
وان عشت بلا شدوٍ
فأنت الأخرس الأبله!
إذن فانعق مع الغربا
ن في الحلة والرحله
وذا العوراء فامدحه
وذا السوءاء فاركع له
وقل للفأر يا نمر
وقل للفيل يا نمله
وكن إمعة القوم
إذا أشكلت العلّه

في أثناء قراءته للقصيدة، يقابل القارئ ضمائرًا ثلاثة: ضمير المتكلم والمخاطب والغائب، المتكلم هو الشاعر، والمخاطَب هو المنصوح، والغائب هو المجتمع، والخطاب بين الشاعر والمخاطب والإحالة على المجتمع. إن التهكم يكمن في فحوى الخطاب (النصيحة)، إذ ينطلق المتكلم من ثنائية حادة بين قيم نبيلة وقيم وضيعة. إن الشاعر في إشارته إلى الحب والمجد يحيل على نفسه وقيمه الذاتية، بينما في

اشارته إلى الغربان يحيل على المجتمع؛ هذا المجتمع الذي يقبل «الإمّعة»: المخاطَب ويرفض المستقل برأيه: الشاعر وهكذا يبشر الشاعر المخاطَب بجزائه عن كونه «إمعة» في البيت اللاحق:

تجد حولك من يهتف في أفضالك الجزله

ومن يخلع نعليك

ومن يلبسك الحله

وأنت البدر في النادي

وانت الشمس في الحفله!

إن الشاعر ينأى بنفسه عن المخاطب ثلاث مرات؛ الأولى: أنه يرضى له ما لا يرضاه لنفسه والثانية: أنه يحيله على الآخر ، وقبول هذا الآخر له والثالثة: أنه لا ينصحه وانما يتهكم منه في هذه النصيحة. إن المعنى المباشر هو النصح، ولكن المعنى المعمّى هو التهكم من الوضع الاجتماعي وممن يضيع حريته في هذا العالم «الغُرابي» ولأن موقف المتكلم / الشاعر واضح، ومرجعيته مختلفة عن مرجعية المخاطب، فإن القارئ يستطيع بسهولة أن يتوصل إلى أن الشاعر لا يقصد – حقيقة – ما يقوله المعنى المباشر في القصيدة. وهذا ما قصدته بالتهكم البسيط الواضح.

في قصيدة «إلى القطيع» استخدم الشاعر أسلوبًا معقدًا ومركبًا من التهكم ، وأول ملامح هذا التعقيد هو اختفاء صوت الشاعر بصورة تامة في هذه القصيدة. المتكلم في هذه القصيدة هو خطيب سياسي والمخاطب هو القطيع: الجمهور الشعب. والخطاب: تهنئة الشعب (= القطيع) بعودة حقوقه المسلوبة إليه، وفي سبيل تقديم هذا الخطاب «بحيادية» يلاحظ القارئ أن الشاعر غيب صوته نهائيًا في هذا القصيدة ، حينما اسند إلى المتكلم دورًا يشبه دور السارد في رواية ضمير المتكلم.

جاءت القصيدة في ثلاث مقطوعات ، تبدأ الأولى بصوت هذا الخطيب:

بشراك يا قطيع!!

بعصرك الزاهي البديع

الذئب والجزار قد تنسكا

والناب والسكين أصبحا لكا

«المبشر» هنا ليس الشاعر ، وإنما الخطيب السياسي ، وهذا ما يفسر لنا حضور بعض اعتراضات القطيع المتشككة في ما يسمع في المقطوعة الثانية:

تقول .. إنني أشك فيما أسمع؟

فلا أزال ألمح المُدى

خلف الستار تلمع!!

ولا أزال ألمح النيوب

كالحراب تشرع!!

للرد على هذه الشكوك تدفق المتكلم في رده في المقطوعة الثالثة التي تمددت حتى غطت ثلاثة وخمسين سطرًا . إن المتكلم/ السارد في هذه المقطوعة يواصل ما بدأه في مطلع القصيدة: لقد تغيرت الطباع في عصر جديد، وذلك:

أن أساطين الزمان!!

وساسة الدولة والسلطان!

اكتشفوا

بعد ظلال .. حير الأفكار

وزيف التاريخ والأسفار

اكتشفوا

انك قد خلقت للسياده

وانك الموعود بالقياده!!

إن المفارقة في خطاب هذا السياسي تتمثل في جانبين؛ الأول: اشارته إلى الشعب أو الجمهور بكلمة «قطيع» التي تتضمن موقفًا استعلائيًا من الخطيب نحو «قطيعه» المخاطَب والثاني: تمثل في تغييبه لصوت هذا القطيع في القصيدة ، فنحن لا نسمع صوت هذا «القطيع» مباشرة، وإنما يأتي إلينا عبر صوت هذا الخطيب،

وظهر هذا التغييب مرة أخرى في إغراق هذا الجمهور بالوعود والخطابة والشعارات، كما في المقطوعة الثالثة. إن هذا الموقف الاستعلائي والتغييب الفعلي للقطيع يطعن في مصداقية خطاب هذا الخطيب ومن ثم في مشروعية الخطاب. إنه ببساطه يريد أن يثبت الوضع السياسي القائم استنادًا إلى اليات جديدة عصرية، يريد أن يحكم الشعب بشعار «حُكم الشعب» هنا يكمن ما وصفته بالتهكم المركب المعقد، فالشاعر لم يقدم لنا هذه الفكرة بصوته المباشر، وإنما جعلها تأتي عن طريق متكلم /سارد داخلي (بالنسبة إلى النص) وعندما يتأمل القارئ خطاب هذا المتكلم يتضح له الموقف الحقيقي المعمى لهذا الخطاب. إن الانتقال من الشاعر إلى المتكلم في أثناء الكتابة، ثم الانتقال من المتكلم إلى الشاعر في أثناء القراءة إجراء يعتمد على تأويل مزدوج: تأويل أولي لصوت هذا المتكلم في القصيدة وتأويل ثانٍ لموقف الشاعر من هذا المتكلم . وهذا هو التهكم المعقد المركب في هذه القصيدة. إن – الشاعر كما فهمته – يرفض هذا المتكلم ويكذب تهنئته «الشعبية» أو «القطيعية» لأنه يرى أن هذه التهنئة تهنئة كاذبة تستغل القطيع ولا تحرره.

التعبير عن موقف المتوحد

الانتقال من المدلول إلى الدال

كما ان «التواصل اللغوي يفترض عمليتين متقابلتين: إحداهما الترميز (L`encodage) [المدلول][13] ويسير من الأشياء إلى الكلمات، والثاني فك الرموز (Le dècodage) [الدال]، ويسير من الكلمات إلى الأشياء»[14]، فإن القصيدة تفترض عمليتين متقابلتين؛ في احداهما يتطابق الدال والمدلول ليقدما الدلالة، وفي الثانية يغاير الدال مدلوله، لينتج دلالة مختلفة. في كتاب «المشاكلة والاختلاف» قدم عبدالله الغذامي مصطلحين لهاتين العمليتين حينما أطلق على العملية الأولى: المشاكلة، والثانية: الاختلاف، فإذا كان مفهوم المشاكلة «يهدف إلى جعل الابداع

نظامًا انضباطيًا يشاكل النص بوصفه لغة، مع الأشياء بوصفها واقعًا مقررًا سلفًا»، فإن «النص المختلف هو ذلك الذي يؤسس لدلالات إشكالية، تتفتح على إمكانات مطلقة من التأويل والتفسير، فتحفز الذهن القرائي وتستثيره ليداخل النص ويتحاور معه في مصرع تأملي يكتشف القارئ فيه أن النص شبكة دلالية متلاحمة من حيث البنية ومتفتحة من حيث إمكانات الدلالة»[15]. بتطبيق هذين المصطلحين على «أجنحة العاصفة» توزعت قصائد هذا الديوان إلى قصائد مشاكِلة وقصائد مختَلِفة. تظهر قصائد «المشاكلة» في موقف الساخط بينما تظهر قصائد «الاختلاف» في موقف المتوحد. ففي موقف الساخط تحيل القصيدة باعتبارها دالاً، على مدلول سابق، يشكل المرجعية التي ينطلق منها الشاعر في أثناء الكتابة، ويستحضرها القارئ في أثناء القراءة. وسأكتفي بذكر مثال واحد للتدليل على هذه المقولة ، هو قصيدة «مدينة الأموات» تتشكل هذه القصيدة باعتبارها دالاً من العنوان، ومن الإحالة على «مدينة الأموات» في القصيدة. إن هذه القصيدة /الدال تحيل بدورها على وصف الوضعية الاجتماعية السائدة (المدلول) ولكي تقرأ القصيدة قراءة مجازية يجب أن يضع القارئ هذا المدلول في ذهنه والا استحالت القراءة إلى قراءة حرفية تصف مدينة حقيقية للأموات. وهكذا تنبثق الدلالة (المجازية) في إثناء أحالة الدال على المدلول باعتباره مرجعًا أوليًا / سابقًا ينطلق منه الشاعر، ويتوصل إليه القارئ.

في قصيدة «الاختلاف» تختفي هذه الاحالة على المدلول ويكتفي الدال بنفسه لنفسه.

في البحث عن تجليات هذه القصيدة في «أجنحة العاصفة» سأتوقف عند ثلاث قصائد، جاءت الأولى: مزيجًا من قصيدة الاختلاف وقصيدة المشاكلة، والثانية: تكاد تكون خالصة والثالثة: خالصة نقية.

■ تبدو قصيدة «سمادير » مُشكلة من عنوانها فالسمادير وهي اختلاط المرئيات أو الرؤى بسبب ضعف البصر أو السكر أو النعاس. والإشكال الذي أشرت إليه ، يكمن في عدم تحديد من يعاني هذه السمادير. هل هو الشاعر أم

الآخر؟ فبينما تقدم القصيدة في مقطعها الأول متكلمًا يمتلك رؤية واضحة، تتشوش هذه الرؤية في مقاطع أخرى. ولكن ما يهمنا الآن، هو اختلاط قصيدة الاختلاف بقصيدة المشاكلة في هذه القصيدة تبدأ القصيدة بهذا المقطع:

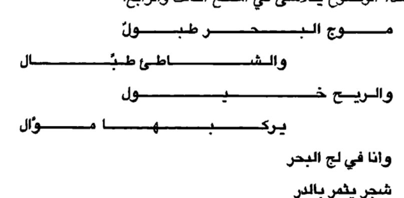
تنبه يا زمان !! فليس أقسى

على الأحرار من نوم الزمانِ

تخطى النصر خواض المنايا

وصال السيف في كف الجبان

إن هذه الأسطر باعتبارها دالاً تحيل على مدلول واضح هو هذه الأوضاع المعكوسة في الوضعية الاجتماعية. وهنا نجد قصيدة المشاكلة بمعنى وضوح المدلول .. ولكن هذا الوضوح يتلاشى في المقطع الثالث والرابع:



مـــوج الـبـحـــر طـبـــولٌ

والـشـــاطئ طـبٌـــال

والـريـح خـيـــول

يـركـبـهـا مـــوّال

وانا في لج البحر

شجر يثمر بالدر

(4)

على جناح نمله

نام جبل

وسهرتْ غابه

وفي ضمير رمله

دمعٌ هملْ

فاغتسلت سحابه

في هذه الأبيات، انقطعت الصلة التي كانت بين الدال والمدلول، واستقل الدال بنفسه، ليحيل على نفسه، وليس على مرجع خارجي ، إن القارئ هنا لا يستطيع – أنا على الأقل – أن يصل إلى مدلول واضح وراء هذا الدال في هذه الأبيات. إن هذا لا يعني غياب الدلالة بطبيعة الحال، ولكنه يعني عدم إمكانية تحديد «معنى واحد» لهذه الأبيات. لقد انتقلت هذه الأبيات من ملكية الشاعر إلى فاعلية القارئ. في المقطع السابع تعود قصيدة المشاكلة إلى الظهور:

مــــادام لـنـا وثـن　　　　فـي دولـة الأوثـان

فــمــا لنا ثمــن　　　　ومـــا لنا أوزان

وجوهنا ليس لها ظل

على موائد القصور

أسماؤنا ليس لها محل

إلا على شواهد القبور

تهملنا روزنامة الزمن

ونحن فرسان الوطن

ونعمت الفرسان!!

يظهر المدلول واضحًا في هذه الأبيات: نفس الأوضاع المعكوسة في الوضعية الاجتماعية، تعود مرة أخري في صياغة جديدة. ولهذا فإن القارئ يستطيع أن ينتقل من الدال /الأبيات إلى المدلول/ الوضعية الاجتماعية في سهولة ويسر.

■ في قصيدة «إليها» امتزج موقف المتوحد، بتعبيره إلى حد بعيد. ويبدو عنوان القصيدة باعتباره المدخل أوالاشارة الأولى، محبطًا لتوقعات قارئ متعجل، فإذا دخل هذا القارئ إلى هذه القصيدة وهو يتوقع أن يقرأ قصيدة محورها محبوبة غائبة ، فإنه بعد فراغه من القراءة، سيستبعد هذا التوقع، ليتساءل متعجبًا: من التي يخاطبها الشاعر؟ إن المخاطبة في هذه القصيدة هي «الحقيقة» ولكن أية حقيقة؟ تقدم القصيدة أجابة هذا السؤال في البيت الرابع:

انا عـــايشت ســـرك غـــيـــر اني

دهشت فـــصـــار جـــهـــدي أن اذوقـــه

ابتداءً من هذا البيت ينفتح كلام الشاعر على المعجم الصوفي «فالمعايشة» هي التجربة الوجدانية المباشرة، وهذه المعايشة تتناقض وتناقض عملية التلقين أو الفهم العقلي المجرد. وكلمة «سرك» تشير إلى الشوق والفرح والبهجة النفسية العميقة التي أدركها الشاعر في تلك اللحظة. بعد هذه اللحظة لا غرو أن يفقد الشاعر القدرة على التعبير عن هذه التحولات النفسية التي عايشها:

ومـــا جـــدوى الكلام إذا تعـــاصت

على الأفكار أكـــوان عـــمـــيـــقـــه

ولكنه يتوغل في السير وراء هذه اللحظة ملحًا في الطلب:

فـــصـــبِّي الكاس بعـــد الكاس حـــتى

افـــوز بنشـــوة الروح الطليـــقـــه

واصـــبح مـــوجـــةً وأخـــوض بحـــرًا

نجـــاتي في ســـفـــائنه الغـــريقـــه

عند هذا الحد وصل الشاعر في تجربته إلى ما يطلق عليه عند المتصوفة «الفتح المطلق» (16) وفي هذه اللحظة يكون غير المتوقع متوقعًا والمستحيل ممكنًا، مثل الوصول إلى «نشوة الروح الطليقة» و«النجاة في السفائن الغريقة»! إن الحقيقة التي يخاطبها الشاعر في هذه القصيدة، هي حقيقة الذات البشرية بعد أن تشف حتى تفنى في الأنوار اللدنية في لحظة الكشف وهذه حقيقة صوفية تتناقض وتتصادم مع حقيقة أهل النقل وأهل العقل كما ذكر الشاعر في البيت الأول من القصيدة.

إن هذه القصيدة باعتبارها دالاً - واعتذر لتكرار هذه العبارة - تحيل على مدلول واضح ، هو التجربة الصوفية في هذه الحالة. ولكن بسبب خصوصية التجربة الصوفية ، وتمايزها من متصوف إلى آخر وصفت هذه القصيدة بأنها قصيدة تكاد تكون قصيدة خالصة من قصائد «الاختلاف».

■ تبرز قصيدة «بقايا رؤى» باعتبارها قصيدة الاختلاف الخالص في «أجنحة العاصفة» وبمجرد أن أثبتها كاملة سيتضح انقطاع الدال عن المدلول في هذه القصيدة:

غرست غصن وردة في وهج النار
حتى إذا ما اشتد عوده
وألِفَ الخطر
طار إلى النجوم واستقر
وصار حقل انوارِ
يا غصن وردتي...
قل لي ... ما الخبر؟؟
يا هل ترى ...عرفت بعض اسراري!

(2)

قالت لنا الخيام ..
إذا رأيتم القمر
قولوا له.. أندية السمر
غطت عليها سجف الظلام
ونام فيها الكاس والوتر
وماتت الأحلام!!!

(3)

سلمت يا عمتنا النخله
سلمت يا كريمة الأيادي
ثمرك الشهي كان في الطريق زادي
لولاه.. ما طابت لي الرحله

(4)

ما أقدس الصحراء...!!
حين رأت اشواقي..
تفجرت نارًا على باب السماء

فانكشف الغطاء..

إذا بها. ظلٌ وروضةٌ وماء!

قسم الشاعر هذه القصيدة إلى أربعة مقاطع ، كل مقطع منها يقدم صورة «غير معقولة» وأين المعقولية من اشتداد غصن الوردة في وهج النار؟ وأين المعقولية من الاحتراق الذي يتحول إلى الفة للخطر؟ وما العلاقة بين الخيام والقمر؟ ولماذا تحولت النخلة الى عمة كريمة؟ وكيف تفجر الصحراءُ النارَ على باب السماء؟ بل كيف تحولت بعد الانفجار إلى ظل وروضة وماء؟

هذه الأسئلة تبحث عن إجابة واضحة.. تبحث عن مدلول تستند إليه في الوصول إلى المعنى، ولكنها لن تجد إجابة في هذه القصيدة. نعم قد نستشف «تجربة صوفية» وراء هذه القصيدة ولكن حتى هذه التجربة مغيبة في هذه القصيدة. لأننا لا نسطيع أن ننتقل بسهولة من صوت الشاعر إلى التجربة الصوفية كما فعلنا في قصيدة. «إليها». تبدو «بقايا رؤى» شديدة التميز و«الاختلاف» في «أجنحة العاصفة» لأن الشاعر هنا قطع القصيدة باعتبارها دالاً عن كل مدلول خارجي، وجعلها تكتفي بذاتها في ذاتها. لقد تم الانتقال النهائي من المدلول إلى الدال في هذه القصيدة في لحظة «شطح» شعري.

****

الهوامش

(1) لم أعرف الشاعر أحمد العدواني معرفة شخصية واعتمدت في الوصول إلى الصورة التي اقدمها عن الشاعر على مجموعة من الرجال الذين عاصروه وصادقوه وهؤلاء هم: الدكتور سليمان الشطي، الأستاذ عبدالعزيز السريع، الأستاذ يحيى الربيعان.

(2) عن مفهوم «الموقف الضمني» و«القارئ الضمني» ينظر: جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المخاطب، ترجمة د.مرسل فالح العجمي ، مجلة البيان (الكويتية) ع 296، 1994، (مقدمة المترجم) ص ص191-197.

(3) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص27.

(4) تستخدم «المطابقة» هنا بمعنى مجازي، لأنه حتى في اللغة العلمية لا يكون هناك «تطابق» بين اللغة التي تنقل الأشياء، وهذه الأشياء «في ذاتها».

(5) هذا ما أخبرني به الأستاذ يحيى الربيعان، في أثناء حديث دار بيننا في مكتبه في حولي/ الكويت، في شهر نوفمبر 1995.

(6) قد يُعترض بما ورد في قصيدة «دعوة»، نشرت في 1979/12/11، واثبتها كاملة:

أحبائي!! لئن خالفتموني
ورمتم وجه درب غير دربي
لقد آثرتكم بهواي صرفًا
ولم أشفق على أسرار قلبي
رمزت لكم بحبي فاعذروني
إذا لم تشعروا برموز حبي
وعيت قضية وجهلتموها
فحسبي لعنة التاريخ حسبي!!

للرد على هذا الاعتراض ، يمكن القول أن المخاطب هنا ينطلق من فرضية مؤداها أن الشاعر «يعرف» أكثر من المخاطب، وهذا هو لب البيت الأخير. بالاضافة إلى ذلك تثير علامتا التعجب اللتان اضافهما الشاعر إلى كلمة «أحبائي» في البيت الأول بعض الشكوك في مدى اقتناع الشاعر بهذه الكلمة ، ومدى انطباقها على المخاطَب.

(7) ابونصر السراج الطوسي اللمع، تحقيق عبدالحليم محمد وطه عبدالباقي سرور، لجنة نشر التراث الصوفي ، 1960 ص453.

(8) ضمن أسباب أخرى.

(9) أخبار الحلاج ، تحقيق ل.ماسنيون وب.كراوس، باريس1936، ص108

(10) السابق ص ص25-26

(11) السابق ص 75

(12) للحصول على دراسة متعمقة عن مفهوم التهكم في الأدب ينظر: Wayne C.Booth: ARhetoric of Irony, The University of chicago press 1974 لاسيما الفصل الأول.

(13) ما بين هذين المعقوفين [ ] اضافة مني

(14) جان كوهن، سبق ذكره ص33

(15) الدكتور عبدالله محمد الغذامي: المشاكلة الاختلاف، المركز الثقافي العربي ط1، 1994، ص ص 6-7

(16) عبدالرزاق الكاشاني: اصطلاحات الصوفية، تحقيق د. عبدالخالق محمود ، دار المعارف، مصر، ط 2، 1984، ص ص 145-146

****



التعقيبات والمناقشات

رئيس الجلسة، عبدالعزيز السبيّع:

شكراً لأخي الدكتور مرسل العجمي على جهده الطيب وأدعو الإخوان الراغبين في المشاركة إلى تسجيل أسمائهم، د.عبدالسلام المسدي، ... د.عزالدين اسماعيل، د.سالم عباس، د.سعاد عبدالوهاب، د. أحمد الشراك، الأستاذ المناعي، د. أحمد أبوزيد ، د.جورجي طربيه ، د.محيي الدين صبحي ، د.أحمد مختار.

أصحاب اليسار أولا: د. منصور، د. الأيوبي، د.هيا الدرهم، د.نعيم اليافي، د.نسيمة الغيث، د.محمود مكي، د.حجازي ، د.محمد فتوح، د. عبدالله أبوهيف، د.عبدالله الغذامي ، د. مصطفى هدارة ، د. فوزي عيسى، سجلنا ٢١ اسماً، علماً بأن الوقت المتاح لنا هو نصف ساعة حتى تبدأ الجلسة الثانية، وسيخصص ثلاث دقائق لكل متحدث لا تزيد وسأقاطع أي واحد يتجاوز الدقائق الثلاث، لذلك اعتمد على بلاغتكم في الايجاز. وأرجو المعذرة إذا تدخلت لإيقاف أي من الزملاء فالحق متاح للجميع، وأرجو أن نبدأ حتى لا أضيع الوقت بالدكتور محيي الدين صبحي. تفضل.

الدكتور محيي الدين صبحي:

اعتقد أنها ستشكل انعطافة في النقد الأدبي الراهن لأن التنظير في السنوات العشر الأخيرة غلب على النقد العملي، لقد كثر التأليف في المبادئ النظرية وقلّ التأليف حول النصوص الشعرية، وميزة الندوة أنها عرفتنا بشعر منطقة الخليج، أنا شخصياً لا أعرف إنتاج هذا المكان من الوطن العربي، وهو شعر حديث وناضج وله همومه القومية، ويا حبذا لو اقتصرت على الشعر في الجزيرة العربية، كانت تعطينا توسع أكثر، فالثعالبي اقترح هذا التقسيم من ألف سنة عندما أخذ شعراء الشام، شعراء الجزيرة، شعراء مصر، يعني ما فيها مدلول سياسي لو عملنا ندوة عن الشعر في منطقة الخليج.

أعتقد أن التنوير ليس الفكرة المركزية في شعر العدواني كما يبين البحث الأول، لأن البحث الأول في الحقيقة أغرق في الأمور النظرية بشكل لا يتحمله النقد،

نقد النصوص، فمثلاً لو أخذنا – أنا مش قارئ ديوان العدواني – لكن عندنا قصيدة (القطيع) وهناك قصيدة «شياه». الباحث أحسن صنعاً أنه أرخ القصائد وأوردها في بداية البحث ولم ينتفع من هذا التأريخ لأنه المنهج تجريدي لأبعد الحدود، وظننت أنه بالتلخيص سوف يشير أن قصيدة (الشياه) قيلت في عام (٤٨) بعد نكبة فلسطين، وهي تنتمي الى تلك الرطانة التي شاعت في شعر النكبة في حين أن قصيدة القطيع قيلت في عام ٦٧ بعد المصيبة التي لا نزال ندفع ثمنها، فعودة قليلة الى المنهج التاريخي، مش منهج تاريخي إلى التاريخ العربي البسيط الذي نعيشه، أظن أنها توضح من النصوص أكثر من هذا الإغراق بتفسير المصطلحات، علما بأنني استمتعت بالبحثين وشكرا.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

شكرا د. محيي، أنا راح أتنقل ما راح أتبع التسلسل، هناك نقطة نظام بوسعود؟ تفضل.

الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين:

أرجو من الإخوة الكرام أن يلفظوا اسم الشاعر (العَدواني) وليس (العُدواني) لأنه هو طول عمره مسالم وصديق للجميع انما ينتسب الى قبيلة عَدوان، وشكرا.

الأستاذ عبدالعزيز السريع:

شكراً أبو سعود هذا إيضاح لا بد منه. والآن أعطي الكلام للدكتور عبدالسلام المسدي.

الدكتور عبدالسلام المسدي:

شكرا، أختزل ما كنت أنوي الاسهاب فيه فيما يخص توفق الدكتور عبدالله المهنا في هذا الاسلوب التأليفي الذي قدمه، وقد سبق لي أن هنأته ببحثه عندما صافحته عند القدوم، كما أختزل ما كنت أنوي أن أجادله فيه بعض المجادلة حول الامتزاج القلق الذي ظل يصاحب البحث فيما يخص البنية والمضمون، رغم أنه قد حاول تبرير ذلك ولكني لا أرى أنه قد سوغه، والحال أن الموضوع قد قدم إليه تقديماً، آتي إلى نقطة وحيدة وهي (مفهوم التنوير).

أرى من خلال بحثك – د. عبدالله –ان هذا المفهوم قد ظل مستعصياً على أن يتواءم مع آليات النقد الأدبي كمعرفة مستقلة، النقد من حيث هو استكشاف للنص، كأني ببحثك يثبت أن مفهوم التنوير مسقط اسقاطاً، وبالمناسبة يلقى علينا سؤال كبير ربما تلقيه علينا هذه الندوة أو نلقيه نحن على هذه الندوة: إلى أي مدى يصح لنا أن نوظف النقد الأدبي لا الإبداع الأدبي، إلى أي مدى يجوز لنا أن نوظف النقد الأدبي إلى الظرفي الثقافي إلى العارض التاريخي، على حساب الدائم الحضاري؟.

فقد أكون أنا ككائن اجتماعي أو ككائن ثقافي أو ككائن سياسي منخرطاً في مبدأ التنوير، وقد أكون حاملاً لشعار التنوير ككائن ضمن هذه الكائنات، ولكن هذا لا يعني بالضرورة أنني أستطيع أن أسافر بهذا المفهوم أن أرحل بهذا المصطلح إلى حقل اختصاص معين كحقل النص الأدبي وكحقل النقد الأدبي، ولو تم ذلك لأمكنني أن أسافر غدا بهذا المفهوم إلى حقل علم اللغة وبعد غد إلى علم الفيزياء فالكيمياء وما إلى ذلك.

السؤال مجدداً إلى أى مدى نحن على موطئ سليم في التبادل الحر فيما يخص المفاهيم والآليات الذهنية التي دخلنا بها في مجال النقد الأدبي من خلال نافذة التنوير؟ شكراً.

الأستاذ عبدالعزيز السريع:

شكراً د. عبدالسلام والحقيقة الالتزام بالوقت مشجع كثيراً ومرض كثيراً ويحث الآخرين على أخذ النموذج. الآن أدعو د.أحمد أبو زيد.

الدكتور أحمد أبو زيد:

شكراً سيدي الرئيس، ويسرني انني أتكلم وأنا لست شاعراً ولا أديباً، ولا مشتغلاً بالنقد الأدبي. نقطة المداخلة هي تخصص في الانثربولوجيا حينما قرأت واستمتعت بهاتين الدراستين، كنت أتوقع أن تكون المعالجة معالجة بنيوية بالمعنى السائد في الفكر الفرنسي وخاصة وأن الأستاذ الدكتور عبدالله المهنا، «جان بياجيه» وتعريفه للبنائية وجان بياجيه ليس أفضل من قدم البنائية كنت أتصور أن يتكلم على

«ليفستروز» أو على «لوران بارت» باعتباره ناقداً أدبياً، ويمكن الذي يدفعني أيضاً للمناقشة هنا هو أن د. عبدالله المهنا خريج جامعة كمبردج، وأنا خريج جامعة اكسفورد وبين اكسفورد وكمبردج نوع من الصداقة التي تقوم على المشاغبة، فأنا أريد أن أشاغبه هنا مشاغبة خفيفة تنم عن المحبة، حينما نتكلم عن بنية المضمون أو حتى بنية الشكل فالذين يتكلمون هنا عن البنائية يلجأون دائماً إلى «فرديناند سوسير» وتفرقته بين الدال والمدلول صحيح ان استخدمت الدال والمدلول، وما إلى ذلك إنما يمكن شعوري أن هذه دراسة تقليدية لشعر العدواني حاول المؤلف أن يصنف فيها قصائده إلى موضوعات وُجدت في ذهن الباحث نفسه، وليس في ذهن العدواني وبذلك خرج عن مفهوم البنائية. الذي كنت أتصوره هو أن يبحث لنا عن (المورفيم) في القصائد وكيف تكررت هذه (المورفيم) المعينة وأنا أعطي هنا مثالاً من (ليفستروز) ودراسته للأساطير. لفستروز جمع (٨١٣) اسطورة من الهنود الحمر، ثم حاول أن يبين ما الكلمة التي وضعها على نسق (مورفيم) ووضعها على أنها «ميتقيم» وهي أصغر الوحدات الأسطورية وألف كتابه بعنوان «ميتولوجيك» وميتولوجيك تترجم دائما الى (الأسطوريات) إنما هي في الحقيقة مقسمة إلى قسمين (ميت و لوجيك) أي (منطق الأساطير)، هناك نوع من المنطق وراء هذه الأساطير نكتشف هذا المنطق حينما نتتبع هذه الوحدات الأسطورية الصغرى وهو ما فعله، حينما أراد أن يدرس هذه الأساطير المختلفة لم يصنفها وإنما أخذ منها أسطورة واحدة اعتبرها هي الاسطورة المرجعية، وهو يقول إن هذه الأسطورة أخذها لا لشيء على الاطلاق لم يكن هناك سبب لاختيار هذه الاسطورة إلا إنه اسطورة من ضمن أساطير اختارها عشوائياً ثم حللها وبين لنا الوحدات الصغرى ثم تتبع هذه الوحدات الأسطورية الصغرى في (٨١٣) اسطورة لكي يبين أن هناك منطقاً في هذه الاساطير التي ليس لها مؤلف معين، ما هو المنطق الذي انطلق منه العدواني في معالجة هذه الموضوعات، صحيح أنك تكلمت على التقابل الثنائي إنما يمكن أن نبحث عنها ونجدها في كل الدراسات، بل وفي حياتنا العادية. كلنا يمكن أن نتراوح بين الشيء وضده أو الشيء والمقابل، إنما هنا ما هي القصيدة المرجعية التي أعتقد أو – أرجو أن تكون – انطلقت منها وإلى أي حد تمثل هذه الاسطورة المرجعية بقية أساطيره وكيف تكررت في هذه القصائد الأخرى؟ وشكرا.

الأستاذ عبدالعزيز السريع : شكراً د. أبوزيد، د.هيا الدرهم.

الدكتورة هيا الدرهم :

شكرا، بسم الله الرحمن الرحيم،

أولا تحية وافية للمؤسسة الكريمة ولهذه الندوة الحافلة، وملاحظاتي سريعة غير أن الموضوع شائك وطويل، وهو الحديث في البنية والبناء. كنت أتمنى أن يتكامل البحثان في بناء واحد... دعونا نستعمل (البنية) مادام أننا مصرون عليها، وهو ان البناء إنما هو المضمون مصاغاً، المضمون معبراً عنه، وجدنا فصلاً كبيراً في البحثين معاً، بين المضمون أو المعنى وكيفية التعبير وكيفية الكتابة في البحثين معاً الجهد واضح وكبير، ولذلك قلت إن البحثين من الممكن أن يتكاملا معاً في بناء واحد يطلق عليه (بناء القصيدة) أو (البناء الشعري لدى أحمد العدواني).

بالنسبة لموضوع د. مرسل العجمي: تحدث في البداية – أنا أعلق على نقاط سريعة جداً –حينما تحدث عن المؤلف الضمني، والمؤلف الحقيقي، لم نعرف حقيقة الأمر بالضبط لأن المؤلف هو المؤلف، فكيف نفصل حينما نقرأ نتاجه فهو هذا، نحن لن ندخل الأشياء الشخصية أو حياته الشخصية في نتاجه الأدبي والمؤلف واحد، حينما ينتج القصيدة، فنحن إنما ندرس القصيدة وندرس النتاج ولا يهمنا بشكل كبير حياته الشخصية.

حينما تحدث د. مرسل العجمي عن التجربة... أنا معه في أننا لا نفصل بين المضمون والشكل لأن البناء يحويهما معاً، وكلامه طيب في البداية، لكنه حين التطبيق فصل، فكتب جزءاً طويلاً من بحثه عن التجربة وأتبعها بالتعبير فكأنما هو تابع الذين رفض اقتراحهم في البداية وهم الهيئة الكريمة للمؤسسة حينما اقترحوا عليه (بنية الشكل)، ولكننا وجدنا أيضاً فصلاً عنده فلماذا حدث هذا؟ والتعليق النهائي حينما تكلم عن تحديدات المصطلح لدى د. الغذامي، أيضاً لم تقدم لنا ما يشبعنا في هذا الموضوع خاصة وأنه موضوع شائك وطويل، وشكري للجميع على هذا الاستماع الطيب منكم جميعاً، وشكراً.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

شكراً د. هيا والحديث الآن لأستاذنا الدكتور عزالدين اسماعيل.

الدكتور عزالدين اسماعيل:

شكراً سيدي الرئيس. الواقع أنني اشترك مع بعض الملاحظات التي قيلت من قبل ولذلك أوجز فيها، وإن كنت أحب أن أضيف خاصة فيما يتعلق بقضية الشكل والمضمون والمعنى والموضوع، لأن هذا أثير ولعلنا استمعنا حتى في أثناء التعليقات على نوع من الفوضى في التبادل بين هذه الكلمات مرة بناء المعنى، مرة بناء الشكل مرة بناء الموضوع، وهذا موجود في الأبحاث التي بين أيدينا وليس في البحثين المتقنين الذين استمعنا إليهما الآن، فبهذا أحب أن أوضح هذه المسألة في حدود ما أنا مقتنع به تماماً، وهو أننا لا نستطيع أن نتحدث عن بنية المضمون.. نسبة البنية إلى المضمون نسبة خاطئة نهائياً على أساس أن المضمون ليس شيئاً متعيناً مادياً له وجود مادي في العمل الذي نحن بصدده، المضمون شيء نستنبطه آخر الأمر من قراءتنا للنص ونستنبطه ونختلف فيه كل منا يستخرج المضمون الذي يستطيع بجهده الخاص، بتكوينه الثقافي بفكره، بقدراته التحليلية ان يصل اليه ولكننا لا نتفق بالضرورة جميعاً وفي كل الأزمان حول مضمون نص واحد.

من هنا يصبح المضمون شيئاً لا يمكن ضبط بنيته والحديث عن بنية المضمون. ومن هنا أحب أن تُغير هذه المسألة تماماً إلى أننا أمام موضوع وليس مضموناً وما هو مطروح علينا في الدراستين يتعلق بموضوعات الشعر عند الشاعر وليس بالمضامين، كذلك هنالك ملاحظة مشتركة بين البحثين سواء بدأنا من الكلام عن بنية الشكل أو بناء الشكل وهو الأصلح أصلاً، أو عن بناء الموضوع من حيث ما بدأنا، فالتجربة التي أمامنا تتمثل في ديوان شعر يجمع صاحبه فيه بين شكلين شعريين عرفهما الشعر العربي منذ منتصف هذا القرن إلى يومنا، وليست هناك أي محاولة لا على مستوى دراسة الشكل ولا على مستوى دراسة المضمون تبين لنا ما السر في هذا التردد بين الشكلين وإلى أي حد كان هذا الشكل أو ذاك أقرب إلى طبيعة الموضوع المعالج، وهل كان دائماً هو الشكل الملائم للموضوع

المطروح؟ كل هذه الأسئلة لم تطرح وحتى المؤلف أو الشاعر الضمني، لماذا كان هذا الشاعر الضمني يختار لنفسه أحياناً أن يقول الشعر في الشكل الجديد وأحياناً في الشكل التقليدي؟ هل لذلك علاقة بالموضوع بالموقف؟... إلى آخر الأسئلة التي يمكن أن يجاب عنها وتشرح لنا هذه التجربة في أبعادها المختلفة، هنالك أيضاً مشكلات أرجو أن لا أطيل وأوجز قدر ما أستطيع فيها.

فيما يتعلق بتقسيم الديوان – بالنسبة للأستاذ مرسل – أنه يتراوح بين موقفين لا ثالث لهما، وأظن حصر الشعر في موقفين بين الساخط والمتوحد –ولا شيء سوى هذا – أظن هذا حصر ينبغي أن نراجع أنفسنا فيه بعض الشيء، ثانيا ان المشكلة ليست في هذا التقسيم ولكن في أنه يتواجد في وقت واحد، في زمن واحد، يخرج الشاعر من قصيدة يتحدث فيها عن سخطه إلى قصيدة يتحدث فيها عن توحده ما مغزى هذا؟ وكيف نفهم هذاالانقسام؟ إذاً هو ليس انقساماً زمنياً أنه عانى تجربة ثم أخفق في معالجة هذه القضية في مجتمعه، كان مجتمعياً في البداية ثم لم يفلح فسخط، فترك فأصبح، فتوحد. أظن أن الكلام هنا يوحي أنه ليس هناك هذا النسق التاريخي، هناك تداخل، ولهذا أنا أعود لنفس القضية الأولى وهي قضية علاقته بالمجتمع، علاقة الشاعر بالمجتمع ساخطاً أو غير ساخط منهمكا فيه انهماكاً واضحاً أو غير منهمك ،سواء هذا أو ذاك فإنه في كل الحالات مرتبط بالمجتمع لأنه لا يكتب للفراغ ولكنه يكتب لنا وما دام يكتب لنا سواء توحد أو حدثنا عن همومنا فهو معنا وداخل قلوبنا وعقولنا، فلهذا تأتلف القضية ويسقط هذا الإشكال بين ساخط ومتوحد، مرة ساخطاً ومرة متوحداً وشكراً.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

شكراً الدكتور عز، والآن يتفضل الدكتور أحمد شراك.

الدكتور أحمد شراك:

في اعتقادي أن السؤال الأكبر الذي طرحه الباحثان معاً، وخاصة بحث (بنية المضمون في شعر العدواني) هو سؤال المنهج حقيقة لأن العنوانين معاً كسرا أفق انتظاري، كنت أظن قبل أن

أقرأ هذين البحثين مكتوبين أنهما يحيلان على حقل دلالي ومنهجي، والذي ربما هو تحليل بنيوي للشعر والأدب، صحيح أن بحث بنية المضمون قد حدد مفهوم البنية في أصولها النظرية مع «جان بياجيه» وغيره -حتى الموقف الأنثربولوجي كما أشار إلى ذلك بعض المتدخلين - قبلي لكن المشكل هو في تصريف هذا المفهوم على مستوى المداخلة، على مستوى آليات التحليل داخل هذا البحث، فقلت في نفسي ربما أن تحليل أو تحديد هذا المفهوم ربما ورد من باب توضيح كثير من القضايا، فتساءلت عن أي تحليل ممكن داخل هذا البحث؟ فقلت ربما هو تحليل موضوعاتي، فلم أجد من هذا التحليل الموضوعاتي إلا موضوعة الموت التي ركزتم عليها، وانتقلتم بعد ذلك إلى تحليل من عيار آخر هو تحليل إيديولوجي مبرزين فيه مواقف الشاعر تجاه قضايا متعددة كالموقف الرومانسي، والموقف الساخر، ثم موقفه الصوفي أو لحظة الإشراق الصوفي في شعره، وهنا تساءلت هل يمكن أن نقول بأن القراءة كانت قراءة عاشقة أو قراءة صوفية؟ أي أن الباحث أراد أن يتوحد مع الشاعر ويحاول أن يستنبط همومه وقضاياه؟ بقيت هذه الأسئلة عالقة في ذهني إلا أن سؤالاً واحداً استطعت أن أثيره وهو - ربما - غياب خلفية منهجية في إطار النقد المعاصر، علماً بأن هذه الملاحظة لا تعني بأن هناك تقليلاً من أهمية البحث الوارد لأن هذا البحث كان شاسعاً وأثار قضايا كثيرة ومتعددة وخصبة ومفيدة، ولقد استفدت منه شخصياً، ولذا فالمسألة التي ربما أطرحها هي مسألة قراءة الشعر والمنهج ثم تصريف هذا المنهج حتى يمكن أن تكون هناك مرجعية نحكم بواسطتها إما على الناقد أو لصالح الناقد وأخيراً أريد أن أشير إلى أن مؤسسة النقد لا تطرح سؤالاً مع ولا ضد لأن سؤالاً مع أو ضد هو سؤال أخلاقي وسؤال سياسي، والنقد يبتعد عن هذه الأمور، وشكراً لكم.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

شكراً للدكتور أحمد والآن الكلام للدكتور محمود مكي.

الدكتور محمود علي مكي:

شكراً سيدي الرئيس: أولاً أود أن أعبر عن تقديري للباحثين الدكتور عبدالله المهنا، والدكتور مرسل فالح، وهما البحثان الوحيدان المتعلقان مباشرة بشاعرنا المكرم

العدواني لأن بقية الأبحاث كلها التي تضمنها هذا الكتاب ليس فيها حول العدواني إلا هذان البحثان وهما يشكران وقد استمتعت واستفدت كثيراً من هذين البحثين بصرف النظر عن هذه الخلافات حول بعض المصطلحات ولكن بحث الدكتور عبدالله المهنا المتعلق بالتنوير عالج هذه القضية معالجة جيدة، وكذلك بحث الأخ الدكتور مرسل.

لي ملاحظة جزئية تنتظم البحثين معاً، وذلك حول قصيدة أو قطعة من قصيدة هي التي أولها: « تمور في كياني شهوتان» ،ذلك لأن الباحثين قد استشهدا بهذه الأبيات لا أريد أن أطيل بذكرها ولكن كان لكل منهما تفسير مختلف عن الآخر، الدكتور عبدالله المهنا جعل هذه الأبيات في إطار أو في سياق قضية التنوير، وأما الدكتور مرسل فجعلها في سياق تجارب العدواني الصوفية، ولست أريد الاطالة بالمقارنة بين التفسيرين، ولكني أرى نفسي أكثر ميلاً إلى تفسير هذه الأبيات على أنها جزء أو على أنها مصورة لتجربة صوفية للعدواني، وحول هذه التجربة الصوفية، العدواني لم يكن متصوفاً بمعنى الكلمة ولكننا لا نستبعد على رجل خاض الحياة، واختلط بالمجتمع وكان علماً من أعلام التنوير أن تكون له وقفات مع نفسه في بعض اللحظات، وتكون له بعض التجارب الصوفية، ونحن رأينا من قبل من أمثال هؤلاء (لسان الدين بن الخطيب) الأندلسي الغرناطي الذي كان رجل دولة ولكنه مع ذلك كتب كتاباً من أجمل الكتب في التصوف وهو (روضة التعريف بالحب الشريف)،وكانت له أيضاً مثل هذه التجارب، هناك قصيدة ذكرها الأخ الدكتور مرسل، وهي (غرست غصن وردة في وهج النار) وأتبعها بعدة أسئلة لأنه رأى فيها أسئلة مشكلة على سبيل المثال بعض الرموز الواردة فيها مثل (الخيام) ومثل (النخلة) (عمتي النخلة) كما يسميها العدواني.. والحقيقة أن هذه الألفاظ إنما هي إشارات صوفية لتراث قديم، التراث كان دائماً مخزوناً في ذاكرة العدواني، والخيام إنما تصور هذه الرحلة الطويلة، رحلة التسامي الصوفي في الصحراء التي توصله إلى هذه الجنة الوارفة في نهاية القصيدة، وإشارته إنما هي إشارة إلى أبيات قديمة من الشعر الصوفي فالخيام كأنها إشارة إلى ذلك البيت القديم:

أما الخيام فإنها كخيامهم

وأرى نساء الحي غير نسائها

وأما (عمته النخلة) فإنها إشارة إلى حديث نبوي شريف «أكرموا عمتكم النخلة» وأشار إلى أنه في أثناء هذه الرحلة كان يتغذى بتمرها الحلو، وهذه إشارة أيضاً إلى تجربة صوفية أظنها لأبي الحسين النوري، الذي قام بالحج من العراق إلى مكة وليس معه إلا حفنة من التمرات يتغذى بها، فكل هذا إنما هي إشارة إلى ذلك الطريق الصوفي الطويل بما فيه من معاناة ولكن بما فيه من ألم ولذة في الوقت نفسه، وهناك عدة ملاحظات أخرى ولكنني لا أريد أن أجور على الوقت، وشكراً سيدي الرئيس.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

شكراً للدكتور مكي، الآن الكلمة للدكتور عبدالله الغذامي.

الدكتور عبدالله الغذامي:

شكراً سيدي الرئيس، تعليقي منصب على ورقة الدكتور مرسل العجمي لأنه معني أو كلف في مسألة البنية الشعرية لقصائد العدواني، ويبدو لي لو أن الدكتور مرسل تساءل عن الغائب في مسألة البنية هنا بمعنى أننا سنكون أكثر قدرة على التناول النقدي للبنية الشعرية للعدواني إذا فكرنا بالأبنية الممكنة له ولم يستخدمها (بنية المسرحية، بنية الرواية، بنية الخطاب الساخر)، وأقول هذا لأن الذي سمع البحثين الآن وقرأ شعر العدواني يدرك أن العدواني كان يستخدم الشعر! ولم يكن يقول الشعر لم يكن يهدف إلى أن يكتب قصيدة جميلة كان هدفه أن يبني مجتمعاً جميلاً كان هدفه بناء المجتمع، الشعر الحقيقي له القصيدة الحقيقية له هي المجتمع المثالي، واستخدم الشعر طريقاً إلى هذا، من خلال استخدامه للشعر كان الشعر أداة للوصول إلى هذا الهدف، فلم يكن الشعر بنية أولى في ذهنه، ولعله لو استخدم أبنية أخرى مثل المسرحية، الرواية، الخطاب الساخر، ويبدو أن معالم هذا الإحساس بدأت عنده من خلال التهكم الذي أخذه في شعره ولعله كان يهدف من هذا التهكم إلى أن يدخل إلى السخرية والقصائد وبعض الأمثلة التي وردت في ورقتك يا دكتور مرسل تشير إلى هذا الإحساس القوي في داخل نفسه، ويبدو أنك أحسست أن هناك أمراً لا بد أن تحتال عليه بطريقة أو بأخرى فغيرت العنوان من (البنية الشكلية) إلى

(التجربة والتعبير) ثم استخدمت بشكل واضح مصطلح (المؤلف الضمني) ولم تستخدم (الشاعر الضمني) وأعتقد أنك هنا لامست الهم الذي كان لدى العدواني، يبدو أن العدواني يسعى فعلا بمشروع تنويري اصلاحي وكان يستخدم الشعر وراء ذلك مما يعني أن تجربة العدواني تمثل المشكل الخطابي في التعبير البلاغي العربي الذي وقع في المفترق، مفترق نهايات القصيدة الغنائية وبدايات القصيدة أو الخطاب الدرامي الساخر، في هذا المنعطف الذي ظل هو ما بين الغنائية من جهة، والدراما والسخرية من جهة ثانية.

يبدو لي لو دخلنا من خلال هذا المدخل إلى العدواني ومن خلال هذا المدخل عن العدواني كحالة اصلاحية تنويرية في هذه المنطقة ربما نفهم أيضاً التحولات التي جرت لمجتمعنا في الخليج من تحوله من مجتمع العشيرة (الغنائية) الى مجتمع المدينة (الدراما والنص المفتوح) يبدو لي أن العدواني حالة ثقافية، حالة حضارية من الممكن أن نقرأه من خلال هذه، وهذا سيجعلني ألامس نقاطاً أشار إليها الدكتور عبدالله مهنا في حديثه حينما أشار إلى الأنثى والصيغة المؤنثة، الأنا المؤنثة أو الرمز الصوفي من خلال الخمرة إلى آخره.. لا أظن المسألة تقف عن رمز صوفي أو أنا المؤنثة فحسب، أتصور أنها تشير إلى الفصل، والفصل الكبير بين ثقافة فحولية مسيطرة، وثقافة أنوثة مقموعة، ويحاول هو أن يحاول أن يفتح بين هذين الخطابين ليكسر هذه الحدود وينطلق. أعتقد أن العدواني يمثل حالة قلق حقيقية فكرية وثقافية واجتماعية، ومن هنا نستطيع أن نقرأ البنية الأدبية عنده ونقرأ بلاغيات هذا التهكم من خلال هذه النظرة. شكراً.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

شكراً أخي الكريم، والآن الحديث للأستاذ الدكتور أحمد مختار عمر.

الدكتور أحمد مختار عمر:

بسم الله الرحمن الرحيم،

أبدأ بملاحظاتي العامة، أول ما لاحظته ان كلا الباحثين قد تمرد على العنوان وعلى الاطار المرسوم لبحثه، ولكن الذي لفت نظري أكثر أن الذي طلب منه الحديث عن جانب الشكل و- هو د. مرسل - لم يوف الموضوع حقه، والذي طلب منه الحديث عن

جانب المضمون و – هو د. عبدالله المهنا– أعطت دراسته أو غطت دراسته معظم جوانب الشكل والمضمون معاً إلى جانب أشياء أخرى.

الملاحظة الثانية العامة: أن الباحثين قد اختلفا في ما لا يجوز الاختلاف فيه وهو الأرقام، ففي حين ذكر د. مرسل أن ولادة شاعرنا كانت عام ١٩٢٣ ذكر د.المهنا أنه ولد عام ١٩٢٢، وفي حين ذكر الدكتور مرسل أن للشاعر (٦٧) قصيدة، ذكر د.المهنا أن له (٦٨) قصيدة.

أوجه ملاحظات مباشرة الآن إلى د. عبدالله المهنا أولاً وأسأله هل كانت الفترة الممتدة بين عامي (٥٢ و٦٣) فترة صمت عن قول الشعر كما جاء في صفحة (٣) من بحثه؟ أو عن نشر الشعر كما جاء في مكان آخر من بحثه؟ وفرق بين الاثنين. الشيء الثاني أن نظم القصائد على ألسنة الحيوانات في العصر الحديث أولى أن يمثل لها بمحمد عثمان جلال الذي سبق أحمد شوقي في هذا بتأليفه لكتاب (العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ) وكله حكايات على ألسنة الحيوانات.

بالنسبة للدكتور مرسل أسأله: هل كان العدواني متصوفاً حقاً أم كان ملماً ببعض المعارف والمصطلحات الصوفية التي كانت شائعة في عصره؟ وهل نعتبر مثل محمود حسن اسماعيل مثلاً شاعراً متصوفاً؟ أو صلاح عبدالصبور بدءاً من ديوانه (الناس في بلادي) ومروراً بديوانه (أحلام الفارس القديم) الذي حوى قصيدة عن (بشر الحافي) وانتهاء بمسرحيته (مأساة الحلاج)؟ أسأل أيضاً د.مرسل كيف تأخر ظهور أثر قراءة الشاعر عن التصوف وهي بين عامي (٣٩و٤٩) كما ذكر هو فلم يظهر إلا بعد (٢٠) سنة من عودته من القاهرة بدءاً من عام ٦٩؟ ألا يوجه ذلك النظر إلى أن من المحتمل أن تكون هذه القصائد إنما جاءت صدىً لأحداث عصرها ورد فعل لبعض الهزائم التي وجدت في تلك الفترة مثل هزيمة ٦٧، وحرق المسجد الأقصى وغير ذلك، أو أنها كانت ذات بعد روحي أكثر منها ذات بعد صوفي؟ وشكراً.

الأستاذ عبدالعزيز السريع:

شكراً د. مختار. والآن الكلمة للأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد.

الدكتور محمد فتوح أحمد:

بسم الله الرحمن الرحيم،

بحث د. عبدالله المهنا لا تمنعني علاقتي الخاصة به من أن أقول إنه بحث لم تحمله الضرورة فيها على غير قصده وأعني بذلك أنه لم يراوغ في التماس الموضوع الذي يضع له عنوانا من عنده، كما فعلت كثرة من البحوث المدرجة في هذه الندوة، بل اقتحم (بنية المضمون) بالشكل الذي تصوره سليماً وهو الشكل الذي يحدد هذه البنية وأنا أثني على وجهة نظره في هذا المقام بخلاف بعض ما قيل - أنها تقفية المواقف - كما دعاها «لوتمان» - أو شبكة العلاقات التي تربط حوار الذات مع الذات، والذات مع الآخر، والذات مع الواقع، والذات مع كذا وكذا من الأقانيم التي أشار إليها بحث د.المهنا، ثم اكتشف - من خلال قراءتنا لبحثه - أن هذه الجدلية في المواقف لا يمكن لها أن تؤتي أكلها إلا بجدليتها مع جدليات مماثلة على مستوى التكرار اللفظي، فراح يتحدث عن هذا المحور والتشاكل الدلالي فوفاه حقه، والازدواج الصرفي والتركيبي وحتى المقارنة بين صيغ الماضي والحاضر كدلالة على التوازي بين الأصالة والمعاصرة، ركز عليها أيضاً بحث د.المهنا في تناوله للقصيدة المطولة لأحمد العدواني وهي قصيدة (خطاب إلى سيدنا نوح)، شيء واحد أرجو أن يتجنبه هذا البحث حينما يطبع مرة أخرى إن شاء الله - وهو الخريطة التوضيحية في نهاية البحث والتي في الواقع لم تزدني إلا ارتباكاً بكثرة تفريعاتها وتشابكاتها، ولذلك لا أرى أن البحث بوضوحه وصفاء لغته، لست أراه محتاجاً إلى مثل هذه الخريطة الفكرية.

البحث الآخر للزميل د.مرسل العجمي: مدخل ذكي جداً في التفرقة بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني! وقد استعاره في ما أحسب من نقد البنية السردية وهو مدخل لا غبار عليه، كل ما في الأمر أن ثمة مفارقة حقيقية أوقعته في تناقض بين قناعته النظرية وممارسته التطبيقية، لأنه بينما انطلق في البداية من مقولة إنه لا يمكن التفرقة التحكمية بين

ما يدعى شكلاً وما يدعى مضموناً، وجدناه في النهاية يقتنع ويدرس موضوعه على أساس أن ثمة تجربة وتعبيراً عن هذه التجربة، وكان بحثه في ما أرى سياقاً لهذه التفرقة، ثم اكتفى وهذا نتيجة لهذا التناقض المبدئي - اكتفى من بين كل مستويات البنية بالحديث عما دعاه بمستوى البنية الصوفية غير ناظر الى ما عداها من بنيات، ربما كانت أكثر ثراءً وأكثر تنوعاً وعلى سبيل المثال - سأعطي مثالاً واحداً - وهو (مستوى البنية الإيقاعية) التي أغفلتها جميع البحوث التي تناولتها هذه الندوة، فهي البنية الحاضرة الغائبة في شعر العدواني، العدواني خصوصاً في الفترة التي شهدت القصائد التي جمعت في ديوان (أوشال) - الديوان الحديث - مغامرته الكبرى في ما أرى ولست أقول هذا باعتباري منتمياً إلى الشعر في الأساس - مغامرته الكبرى في حقل الشكل الإيقاعي.

وهذه هي البنية الحاضرة الغائبة، وكان أحرى ببحث الدكتور مرسل وبالبحوث الأخرى أن تعكف على هذه البنية، فربما وجدت فيها نوعاً من التناغم بين تطور العدواني في مواقفه أو في تقفية مواقفه وفي تقفية قصائده.

وفي الختام لا أنسى أن أؤكد إفادتي من البحوث على تنوعها وشكراً سيدي الرئيس، وشكراً للمحاضرين الكريمين.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

شكراً د.فتوح. والآن د. عبدالله أبو هيف.

د. عبدالله أبو هيف:

أود أن أشكر الباحثين الكريمين على هذين البحثين، فقد استفدت منهما كثيراً مثلما أشار كثيرون غيري، واستفدت كثيراً من جانب حديثهما عن المضمون بالدرجة الأولى، لقد أشار بعض المتدخلين قبلي إلى بعض الملاحظات المتعلقة في ميل هذين البحثين غالباً إلى درس المضمون ودرس الموضوع، وإذا كان هذا الأمر مطلوباً من بحث د.المهنا، فأعتقد أن بحث د. مرسل كان ينبغي أن يتجه إلى معالجة الشكل وهذا البناء الذي اتبعه سواء كان إيقاعياً أم لفظياً أم بلاغياً بأشكال الخطاب وتحولاته

المختلفة، هناك ظواهر نظمت قصيدة العدواني وتحكمت بطبيعة بنائه الشعري (مثل ظاهرة المفارقة في بعض أشكالها اللفظية والاستعارية) هناك إشارات وردت في أبحاث الباحثين الجليلين حول بلاغية بنية القصيدة عند العدواني ولكن كان هذا الحديث يجري الماحاً ليبتعد كلياً إلى درس المضمون عند د.مرسل.

هذان البحثان بالنتيجة أعتقد أنهما يلبيان حاجة بحث المضمون وبحث الموضوعات التي عالجها شعر العدواني، وأعتقد أن البحث الأول الذي كتبه الدكتور مرسل يبقى أميناً للعنوان الذي وضعه الباحث، ولا يلبي الدعوة التي وجهت إليه على أنني استفدت منه كثيراً أيضاً. شكراً جزيلاً.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

شكراً د. أبو هيف.الآن الأخ الاستاذ أحمد المناعي.

الاستاذ أحمد المناعي:

أشكر الباحثين د.عبدالله المهنا والدكتور مرسل على بحثيهما القيمين وأعتقد بأن جميع الملاحظات التي سجلتها سبق الحديث عنها بالتفصيل وخاصة في ما يتعلق بمسألة الشكل والمضمون، وأصل إلى ملاحظة بأن الباحثين الكريمين تجنبا الحديث عن الشكل ودوره في إبراز هذه المضامين وذلك لأن الشاعر العدواني كان شاعراً تنويرياً بحق، استخدم الشعر كوسيلة للتعبير عن هذا الغرض، لذا فإن الحديث عن العدواني لابد أن يكون حديثاً عن تميزه في مجال التعبير عن هذه الموضوعات، موضوعات التنوير، وتميز في الحديث عن معاناته وطموحاته القومية والإنسانية في هذا المجال، وشكراً.

الأستاذعبدالعزيز السريّع:

شكراً أستاذ أحمد.الآن كلمة د. نعيم اليافي.

الدكتور نعيم اليافي:

شكراً سيدي الرئيس. رغم كل ما قيل من وجهات نظر، هي في حقل الدراسات الأدبية تبقى وجهات نظر مختلفة أحيانا متعارضة وأحياناً متداخلة، فإنني أحمد لهذه الندوة ولأبحاث الندوة أنها بدأت من بحث جاد، بحث متمين، لدارس متميز ليس فقط على مستوى هذه الندوة، وإنما على مستوى حركة النقد في الأدب الكويتي المعاصر، ففي رأيي أن د. عبدالله المهنا ينعطف بالنقد كما لاحظ - د. محيي الدين صبحي - ينعطف بحركة النقد انعطافة حادة تعتمد على النص ذاته، وتعتمد على تحليله وتفكيكه، وعلى داخله لتسبره وفق معطيات المنهج اللغوي بغض النظر عن أشياء كثيرة قد نختلف فيها أو نتماحك حولها.

الدكتور عبدالله المهنا في هذا البحث وفي غيره يمتلك أدواته المعرفية، مفهوماً ومصطلحاً، ورؤية، ومنهجاً، ومهما اختلفنا عن هذه الرؤية أو تلك، أو هذا المنهج أو ذاك فإنه يحدد منذ البداية ما يريد ويسعى إلى هذا الذي يريد، وما أعرفه أنا شخصياً أن الرجل كان يريد أن يكتب إلى جانب البنية المضمونية أن يكمل الحديث عن بنية الشكل، ولكن البحث الذي طلب منه هو بنية المضمون، وآمل عندما ينشر هذا البحث وحده أو ضمن كتاب أن يضم القسم الآخر الغائب وهو بنية الشكل، وبذلك يكتمل البحث من وجهتَي نظر المضمون والشكل، وفي بحثه هذا يحس أنه يفتقر إلى بنية الشكل وكما قال د. أحمد هذا البحث فيه من المضمون كما فيه من الشكل.

بالنسبة للأخ الصديق د. مرسل، أعتقد أن د. مرسل في طاقته الإبداعية والنقدية محاولة جادة وجيدة، هذا البحث فيه جزء من التعثر- في رأيي أنا - وهذا التعثر له مجليان أساسيان: مجلى التصنيف إلى شعر ساخط، وشعر متوحد، هذا التصنيف - هو رد على ذاته بعد ذلك - بأن الشاعر لا يصنف قصائده ولا يحق للناقد أنه يصنف (مرة شاعر ساخط، ومرة شاعر متوحد) وأن الشعر هو عملية متداخلة متزامنة متعاقبة في آن واحد، وكل من يقترب من النقد في رأيي من ناحية التصنيف سيقع في مثل هذه المنزلقات.... الشعر حالة وجدانية مستمرة.

نشاهد هذا التصنيف أيضاً في الجانب الآخر -جانب المصطلح - أعتقد أن الدكتور مرسل في بعض مصطلحاته التي استخدمها، مصطلح (التهكم) ونلاحظ أن د. عبدالله المهنا استخدم مصطلح السخرية فهو أوفق لإطاره النسقي من مصطلح التهكم.

ثم استخدم د. مرسل مفهوم الصوفية، وحدده أكثر نتيجة مشكلة التصنيف وضعه ضمن وحدة الوجود ولا أعتقد لا من قريب ولا من بعيد من خلال مقاربتي لنصوص العدواني أن الرجل كان متصوفاً، هو عنده ذخيرة ومصطلحات وأسلوب أراد أن يعوض بها، أو يغطي أو يبني شكلاً معينا، لو الدكتور مرسل التزم بالعنوان المطروح منذ البداية، لكان خدم هذه الندوة وخدم العدواني، فلديه أشياء كثيرة يمكن أن يقولها حول بنية الشكل خاصة البنية الموسيقية كما لاحظ د. فتوح، والبنية الأخرى المتوازنة والمتوازية والتكرار وكل ذلك يشكل بنيات تقابل البنيات الأخرى التي تحدث عنها د. عبدالله.

في نفسي أشياء كثيرة لكن الوقت أزف، وشكراً جزيلاً للمؤسسة وللباحثين الجادين على حد سواء.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

شكراً دكتور، الآن الحديث للدكتورة سعاد عبدالوهاب.

الدكتورة سعاد عبدالوهاب:

شكراً سيادة الرئيس، الحقيقة في الدراستين للدكتور الزميل مرسل العجمي، وأ.د.عبدالله المهنا يتأكد المعنى التنويري لشعر أحمد العدواني.

أحب أن أتوقف عند جانب من الجوانب الفنية المتعددة التي أثارها بحث د. عبدالله المهنا في قراءته لبنية المضمون، فقد بدأ الدكتور بوضع هذا المصطلح تحت مجهر الفحص وانتهى بكثير من المرونة النقدية الى اعتبار البنية هي الأساس والمنطلق واعتبار المضمون أحد العناصر المكونة لهذه البنية، وبهذا أتاح د. عبدالله لنفسه فرصة التخلص

من الثنائية التي لم يعد أحد يطمئن إليها أو الشكل والمضمون كما استخدمهما كثير من النقاد حتى منتصف القرن العشرين وقبل ظهور الاتجاهات الحداثية في النقد الأدبي العربي، أو ثنائية الرؤية والأداة كما رآها نقاد آخرون، وتشكك النقد المعاصر في كل هذه الثنائيات.. تشكك في أن يكون باستطاعتها أن تكون إطاراً شاملاً قادراً على احتواء كل ما يجب قوله عن قصيدة ما، أو عن الشعر بوجه عام.

وبالحقيقة لقد أشفقت على البحث والباحث حين وجدت كلمة (المضمون) في عنوان دراسته الشاملة لفن العدواني، ولكنه أجاد حقاً وأوجد لبحثه مدى شمولياً يتخلل شاعرية العدواني وشعره كما تتخلل الأوردة والشرايين الجسد الحي، وذلك بتركيزه على البنية التي تمثلت في الحركة الجدلية المستمرة بين ما كل ما هو شكل وكل ما هو مضمون، وهذا مدخل التناول النقدي وركيزته المضيئة تحول كل ما هو مضمون إلى شكل، وتحول كل ما هو شكل إلى مضمون. إن د. المهنا يتوقف تحديداً عند الشمولية والتحول والانتظام، وهذه عناصر أقرب إلى الشكل ولكنها لا تتحرك في المجرد أو المجهول إنها تتحرك بالمعنى وتحرك المعنى وتنطلق من الذات.. ذات الشاعر. وقد اختار من قصائده ما يبرهن من أن الوعي الحاضر شديد الحضور لدى الشاعر لم يخنه أبداً، فهناك لعبة المرايا والتحديق في مرآة النفس كما أن هناك المدى النبوئي الذي يتجاوز الواقع إلى ما وراء في (خطاب إلى سيدنا نوح) مما يفتح الطريق إلى الرمز العام والرمز الصوفي الذي نال حظه من الاهتمام.

لقد كان العدواني شاعراً متعدد القدرات، شمولياً بعيد الرؤية مهما قبع واحتمى بكهف ذاته، وفي هذه الدراسة الفنية كانت ذات العدواني بداية ولكن البحث فعلاً مضى مع هذه الذات في كافة مساربها وتجلياتها، شكراً سيدي الرئيس.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

شكراً دكتورة، وسامحوني لأن الوقت ضيق والمفروض أن تكون هذه الجلسة قد انتهت واسترحنا وابتدأنا الجلسة الثانية والتي من المفروض أننا قد بدأناها لكن هل يساعدني بعض الاخوان ويتنازلون عن دورهم. د. نسيمة تنازلت مشكورة. هل من أحد عنده استعداد أن يتنازل.

الدكتور جورجي طربيه:

حضرة الرئيس اقترح تسهيلاً للعمل وتعميماً للفائدة على الزملاء الذين تفضلوا بآراء قيمة أن يدونوها خطياً والذين لم يتح لهم الكلام ممن سجلوا أسماءهم أو لم يسجلوها أن يزودوا الأمانة العامة بمقترحاتهم فتعتبر وثائق اضافية بالامكان الاستفادة منها لاحقاً.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

هل يوافق الإخوة الذين سجلوا أسماءهم؟ (الأيدي ترتفع بالموافقة).

الأستاذ عبدالعزيز السريّع: د. منصور الحازمي تفضل.

الدكتور منصور الحازمي:

شكراً سيادة الرئيس، الحقيقة كنا نتحدث عن العَدواني أو العُدواني، وأرجو ألا يكون الذي في المنصة (عُدواني) أحياناً، على أي حال أنا لن أتحدث كثيراً إنما لفت انتباهي تخلي معظم الباحثين عن العنوان الأصلي وهذه في الواقع - باعتباري من اللجنة المنظمة تثير في الواقع تساؤلاً هو إلى أي مدى من حق الباحث أن يغير عنوان البحث حتى لو كان لأسباب فنية؟ طبعاً لدي أشياء أخرى لكن الواقع أكتفي بهذا التساؤل؟ فكثير من الباحثين وأنا أعتقد أن تغيير العنوان أحياناً لا يخدم. الاخوان حاولا أن يغيرا العنوان فمثلاً البديل الذي اقترحه الدكتور مرسل (التجربة والتعبير في أجنحة العاصفة) في رأيي لا يمكن أن يكون بديلاً مقنعاً عن الأصل الذي كان يهدف إلى إلقاء الضوء على جانب الشكل وممكن أيضاً أن أقول أن الدكتور مرسل يحاول أن يكون ميالاً أو متحيزاً إلى بعض المناهج الحديثة، ولكن هذه المناهج لم ترفده بما كان يريد، ولا أشك أن د. مرسل قد أفاد من هذه المناهج، ولكن تلك التجربة لا تختلف في تقديري بالنسبة لشعر أو تجربة العدواني، لا تختلف عن تجربة أي شاعر آخر في انتقاله من مرحلة السخط إلى مرحلة التوحد، ويبدو أن ظاهرة التصوف قد أصبحت من الظواهر العامة عند معظم الشعراء العرب، أما

التعبير فلا يتجاوز في بحث د. مرسل أيضاً الأساليب الحوارية البسيطة التي يمكن أن يلجأ إليها أي شاعر آخر، وشكراً.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

شكراً د. منصور. أنت بوصفك من أعضاء اللجنة المنظمة للندوة كان المفروض تساعدنا فعلاً مثل بقية الإخوان الذين تنازلوا مشكورين ونحن مصرون على الاقتراح الذي تفضل به د. جورجي طربيه أن تكتب لنا هذه الآراء لنستفيد منها في وضع هذا الكتاب الذي سيعد ان شاء الله بعد انفضاض الندوة. د. فوزي هل أنت متنازل أيضاً أم تحب أن تتكلم؟ هذا متروك لتقديرك.

الدكتور فوزي عيسى : نعم متنازل.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

بارك الله بك وشكراً هذا تعاون تشكر عليه ويشكر كل الزملاء الذين تنازلوا، وأدعو الزميلين العزيزين د. عبدالله المهنا لثلاث دقائق ود. مرسل العجمي لثلاث دقائق أخرى وبعدها، نستريح لنستعد للجلسة الثانية. شكراً.

الدكتور عبدالله المهنا:

أهذا حق؟ ثلاث دقائق فقط لقضايا كثيرة أثيرت يا أستاذ عبدالعزيز؟ على أية حال أود أن أشكر جميع المتحدثين الذين تناولوا هذا البحث، ولكن أود أن أؤكد من جانب آخر إلى أن لفظة التنوير لم ترد إطلاقاً في شعر العدواني، هذه حقيقة ينبغي أن نضعها في الاعتبار، لكن العدواني ينطلق في قصائده من منظور التنوير، فالعلاقة الجدلية هي بين (الأنا والأنا) و (الأنا والآخر) وحاولت بالرسم الهندسي أن أربط بين القضايا الجدلية التي يثيرها العدواني وعلاقتها بـ (الأنا)، أما ما ذكره الأخ العزيز د.عبدالسلام المسدي من أن فكرة التنوير مسقطة على البحث. فأعتقد أن الأمر بخلاف ذلك ولا أوافقه تماماً على ما ذكر.

ما أشار إليه استاذنا العزيز د.أحمد أبو زيد أنا أوافق على ذلك ولكن قد لا أرتضي المنهج في هذا البحث بالذات أن أنطلق من الأساطير لأن العدواني لم يشر ولم

يوظف الأساطير في بحثه، وأنا حين اتخذت «بياجي» اتخذته كوسيلة بسيطة جداً لتحديد مفهوم البنية التي سينطلق منها البحث ليس إلا.

تفسير د. عبدالله الغذامي لرمز الأنثى، ربما لا أوافقه على ذلك. يمكن للعدواني فكرة أخرى غير الفكرة التي تطرق إليها د. عبدالله، ويمكن فيما بعد أحاوره فيها، ما تفضل به د. أحمد مختار من وجود الخلاف والتساؤلات التي طرحها من خلاف حول ولادة الشاعر أحمد العدواني، نعم موجود هذا الخلاف عندي وفي كثير من المصادر التي تحدثت عن العدواني، هناك خلاف في ولادته لأن ليست هناك وثائق رسمية تحدد لنا بالضبط متى ولد العدواني، أما فترة الصمت التي أشرت إليها في البحث، فأنا أقصد فيها الصمت على النشر بمعنى أنه لم ينشر شيئاً في الفترة الممتدة من مطلع الخمسينات حتى الستينات، أي على مدى عشر سنوات لم ينشر فيها شيئاً لموقف سياسي وأكتفي بذلك، وشكراً.

الأستاذ عبدالعزيز السريع:

شكراً أستاذي دكتور عبدالله، ومع د. مرسل تفضل.

الدكتور مرسل العجمي:

أشكر جميع الذين تفضلوا فاقترحوا اقتراحات أو احتجوا احتجاجات وكل هذه في محلها، لكن وكما ذكر د. أحمد شراك (بأفق التوقع) أنا عندما جاءني هذا العنوان وأتكلم عن تجربة شخصية – لم أجده حافزاً يحفزني أن أكتب بحثاً بصورته الحاضرة سواء اتفقنا أم اختلفنا... بالنسبة لي لم أجده محفزاً، مع احترامي بالطبع لمن اقترح هذا العنوان، وإن أردت أن أكتب فستكون الكتابة حسب عنوان أنا أختاره ويثير عند المتلقي أفقاً للتوقع أحاسَب بناء عليه، فلهذا جاء التركيز في البحث وفي تلخيص البحث الذي أمامكم الاشارة إلى العنوان الجديد لهذا البحث لكي ألغي الضبابية والغموض في أفق التوقع المشروع عند المتلقي.

بالنسبة للدكتورة هيا الدرهم تساؤلك والذي اشترك فيه د. فتوح و د.الغذامي عن التجربة والتعبير أجد إشكالا عندما يكون المضمون والشكل منظوراً إليه في النص،

هذا الذي اعترضت عليه، انما الشاعر والإنسان عموماً يصدر في حياته من موقف يحفزه للكتابة، للقتال، للتعبير، هذا الموقف يبقى خارج النص، خارج الكتابة، موقف في داخله النفسي، وغير مقيد عندما يُكتب هذا الموقف النفسي يتحول الى كتابة وفي الكتابة يبحث القارئ عن تجربة أو - أنا على أقل تقدير - عن تجربة يصدر منها المؤلف وعن تعبير قدمت من خلاله هذه التجربة وهذا ينقلنا الى (المؤلف الضمني) وينقلنا إلى سؤال هل كان أحمد العدواني متصوفاً في حياته العملية؟ لا أدري، ولا أستطيع أن أقول كلمة عن هذا الموضوع لأن هذا ينقلنا مثلما ذكرت إلى المؤلف الحقيقي خارج النص، ونيات الناس لا يستطيع أحد أن يصل إليها، لأنها أولاً متغيرة ولأنها قد تبقى في داخلهم. الفرق بين المؤلف الضمني والمؤلف الحقيقي، أن المؤلف الحقيقي يمارس حياته ويقيد مواقفه في الحياة في أثناء الكتابة، ولهذا نجد فرقاً بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني في حياة كاتب بعينه. مثلاً أبو العلاء المعري في (سقط الزند) يختلف عن أبي العلاء المعري في (اللزوميات) وغيرهم كثير جداً. هذا الاختلاف لأن المؤلف الحقيقي في حياته، في تدفقه اليومي اختلف بينما بقي لنا مكتوباً ومقيداً موقفه الآني الذي ثبته لنا المؤلف الضمني في لحظة زمنية معينة، والوقت ضيق والتساؤلات كثيرة وأكتفي بهذا ولكم جزيل الشكر.

الأستاذ عبدالعزيز السريع:

شكراً لأستاذي د. عبدالله المهنا، وشكراً لزميلي د.مرسل العجمي، وشكراً لكم وعلى مداخلاتكم القيمة، سنستريح لمدة ربع ساعة ثم نستأنف الجلسة الثانية برئاسة د. دلال الزبن، ويسعدني أن أعلن أمامكم بأن معنا في هذه الجلسة أسرة العدواني الصغيرة - نحن أسرته الكبيرة - وتحضر معنا أسرته الصغيرة، د. دلال الزبن وخلفها يجلس الأخ مشاري أحمد العدواني، هو الابن البكر، وماجد أحمد العدواني، ومعد أحمد العدواني، ولينا أحمد العدواني، يحضرون أيضاً هذا اللقاء ويسعدون بهذه التحية لوالدهم العظيم، وسنستمع في الجلسة القادمة إلى شهادتين ، (شهادة ناقد) لأستاذنا د. جابر عصفور و(شهادة شاعر) للأخ العزيز الشاعر الكبير فاروق شوشة، فأدعوكم بعد ربع ساعة من الآن لهذه الجلسة، وفي الغد ستبدأ جلساتنا إن شاء الله في هذا المكان الساعة العاشرة صباحاً، وسنتواجد إن شاء الله قبل ذلك بربع ساعة على الأقل، شكراً لكم وإلى اللقاء.

****

الجلسة الثانية

رئيسة الجلسة، الدكتورة دلال الزين :

بسم الله الرحمن الرحيم،

أيها السيدات والسادة الحضور، احترت في كيفية تقديم ضيوف ندوة هذا المساء، واحترت في اختيار مسمى كل منهما، وذلك لوجودي بين أعمدة الفكر والأدب، وعمالقة الشعر والنثر، فعذراً أيها الحضور إن تعديت على اللغة العربية بالرفع والنصب، ولي العذر في ذلك، فتخصصي في الاجتماع والأنثربولوجيا ولكن لم تطل حيرتي كثيرا، فضيوف اليوم رموز لمعنى واحد هو النقد والشعر.

ان الحوار بين أفراد تجمعهم وجدانيات واحدة ينتصر فيها المتمسك حيث يتطابق فكره مع وجدانه.

أقدم لكم سيداتي وسادتي الأستاذ الدكتور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة والفنون في جمهورية مصر العربية، أستاذ النقد الأدبي – كلية الآداب – جامعة القاهرة عام ١٩٨٨، رئيس قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة عام ١٩٩٠، أمين عام المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٣، نائب رئيس تحرير مجلة فصول١٩٨٠ –١٩٨٢ ، رئيس تحرير مجلة فصول عام ١٩٩٢.

مؤلفاته: الصور الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة ١٩٩٤، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي – القاهرة ١٩٧٨– المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، القاهرة ١٩٨٣، التنوير يواجه الإظلام، القاهرة ١٩٩٢، ترجمة عصر البنيوية بغداد ١٩٨٥، ترجمة الماركسية والنقد الأدبي، الدار البيضاء ١٩٨٧، ترجمة النظرة الأدبية المعاصرة ١٩٩١– فليتفضل الأستاذ الدكتور جابر عصفور لكي يقدم شهادة ناقد في هذه الأمسية.

البحث الثالث

مشـــروع أحمد العــدوانـــي
«شهادة نقديـة»

د. جابر عصفور

(1)

سمعت عن أحمد مشاري العدواني(1923-1990) لأول مرة من بعض الأصدقاء اليساريين الذين وصفوه لي، قبل أن أراه، بأنه مثقف كويتي مستنير، يقوم بدور تقدمي بالغ الأهمية في الثقافة العربية المعاصرة، وأنه رأس الحربة في الإنجاز الكويتي الثقافي.

وعجبت مما أسمع لأول وهلة، فما أعرفه عن أصدقائي اليساريين هو بخلهم بالتقدير، وأن مقياسهم في الحكم صارم، باتر، لا يكاد، ينجو منه أحد. وزادني ما سمعته من المرحوم مصطفى طيبة، بعد ذلك، وكان مناضلا عنيدا قضى أغلب سنوات عمره في السجون الملكية والناصرية والساداتية على السواء، شغفًا بأن أسمع المزيد عن إنجاز هذا الكويتي المحسوب على بلاد النفط. وكنا ننطوي، في ذلك الوقت الباكر من السبعينات، على معانٍ أكثر قسوة من المعاني التي أشاعها بيننا، بعد ذلك، مصطلح ثقافة النفط، لأننا كنا، ولا نزال، مثل أمل دنقل الذي أحب العدواني شعره نخشى الوجه المتخفي تحت قناع النفط ونقاوم أن تطوى الأحلام القومية تحت بساط النفط، ونعض بالنواجذ على شعارات الحرية والعدل حتى لا تسقطها من بين جوانحنا الكوارث القومية المتلاحقة. وكان أمل دنقل، شاعر المقاومة القومية والرفض العربي في تلك السنوات، يقبض على أحلامنا القومية كالجمر ، ويتحدث في قصائده عن جيلنا، جيل الألم الذي لم ير القدس إلا تصاوير، ولم يتعلم سوى لغة العرب الفاتحين مع أنه لم يتسلم سوى راية العرب النازحين، فلم يملك سوى أن يطرح السؤال: هل طلع البدر من يثرب أم من الأحمدي؟.

ولكن أحمد مشاري العدواني طلع من حي القبلة في مدينة الكويت، غير بعيد عن الأحمدي، ليس كما تطلع العقالات التي تحجب الشمس، بل كما تطلع النجمة المضيئة للعقل الذي يقاوم دورة النفي والسجن والتشريد، فارتبط عند العارفين به بمقاومة التردي في زمن الانحدار، والدفاع عن الحلم القومي في زمن السقوط القومي، وظل علامة على المستقبل الطالع من قلب العتمة بإنجازاته المتلاحقة التي دفعتنا إلى المتابعة والإعجاب والاحترام، فعرفنا به الكويت الأخرى التي ظل مقترنا بإسهامها المتميز في خدمة الثقافة العربية المعاصرة.

(2)

كانت البداية التي أذكرها مجلة «عالم الفكر» التي أصدرها عن وزارة الإعلام الكويتية حين كان يعمل وكيلا لها، فقد صدر العدد الأول من «عالم الفكر» في ابريل 1970 قبل أشهر قليلة من سبتمبر (أيلول الأسود) الذي انطوى على موت جمال عبدالناصر. وكان العدواني قد أصدر قبل ذلك سلسلة «من المسرح العالمي» (1969) بعد أن أنشأ مركز الدراسات المسرحية في الكويت(65-1966). وقام بعد ذلك بإنشاء المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب سنة (1973) ليكون منارة الاستنارة التي انطلقت منها «عالم المعرفة» يناير(1978) و«الثقافة العالمية» نوفمبر (1981) وغيرها من المطبوعات التي فرضت احترامها على الجميع، وبدت كما لو كانت تستأنف المسيرة الثقافية العربية التي لم تفلح كارثة العام السابع والستين في إيقافها.

هل أراد العدواني بإنشاء المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت أن يعيد إلى الذاكرة الدور الذي قام به المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب الذي أنشيء في مصر سنة 1956 ويمضي به إلى الأمام؟ الأمر محتمل، خصوصا أن الوعي الثقافي للعدواني تفتح في مصر التي حل بها وهو في السادسة عشرة من عمره، وقضى بها حوالي عشر سنوات للتعليم (39-1949) إلى أن تخرج في كلية اللغة العربية بالأزهر سنة 1949، وظل محافظا على صلته الحميمة بمن فيها، وأتاحت له علاقاته الفكرية بالنخب الثقافية التي تضمها القاهرة الاقتراب من التيارات التقدمية

والقومية، فأدرك الدور الطليعي الذي يمكن أن تقوم به المؤسسة الثقافية التنويرية في تطوير الوعي الثقافي، وتشجيع تياراته الإبداعية الواعدة. وزاده اقتناعا بأهمية هذا الدور ما عرفه عن أدوار المجالس الثقافية في أماكن متعددة من العالم المتقدم الذي أكد في وعيه أهمية الانحياز لثقافة التقدم والحرية.

وكان هذا الانحياز واضحا منذ العدد الأول لمجلة «عالم الفكر» التي كتب افتتاحيتها الدالة، معلنا بما لايدع مجالا للشك أن الغاية هي شرف الإسهام في خدمة الثقافة القومية، والعمل على تأكيد التحرر من كل ما يحول دون انطلاق الفكر، وأن المجلة خالصة للمعرفة والحقيقة، تتسع لكل ما تضطرب به مدارس الفكر والأدب والفن، لا تضيق بشيء منها.

ويمضي العدواني في الافتتاحية مؤكدا أن حرية المجلة جزء من حرية الكاتب، ومن ثم فهي لا تشترط على كتابها إلا ما تمليه عليهم ضمائرهم، وما تتطلبه أصول البحث والدرس، وتوجيه كرامة القلم. أما ما عدا ذلك فموكول إلى عقيدة الكاتب ونظرته، لأن ضمان حرية الكاتب هو أول الطريق لضمان حياد المجلة وتحررها. وسوف تلتزم المجلة بالحياد، وبهذه الحرية، فيما قال العدواني، لإيمان القائمين عليها بأن أسلم طريق للوصول إلى الحقيقة هو حوار الأفكار وجدالها، وأن للكلمة الحرة فاعليتها ودورها الواضح البين في إثراء حياة الإنسان، وفي إضاءة طريقه إلى التقدم والازدهار.

ويضيف العدواني أن هناك الكثير من العوائق التي تعترض مسيرة التقدم العربي، تتمثل في تلك التركة السوداء التي انحدرت إلينا من عصور سوداء، كررها علينا التخلف سنين طوالا، حتى ظهرت كأنها شيء مركوز في طباعنا لا فكاك منه. هذه التركة لن يخلصنا منها إلا تأكيد ثقافة التحرر، وإطلاق حرية الفكر العربي في التعامل مع الحضارة المتقدمة من حولنا، دون قيود، وبلا حدود. إن الوصاية على الفكر وعلى الإنسان أيا كان نوعها، ومهما كان الدافع إليها، إهانة وازدراء للفكر والإنسان، وهي ظواهر مَرَضية في حياة الشعوب، تحمل كل أعراض التأخر. وأول خطوة للتقدم هي

رفع هذه الوصاية عن الفكر والإنسان، وتوفير جو صحي تحكمه الحرية والمسؤولية، لأن الإنسان العربي الجديد في هذا العصر مطالب بمهمات ثقيلة، لم يعرف لها مثيل في سابق حياته، وقل نظيرها في حياة غيره. ولا بد لهذا الإنسان من انجاز هذه المهمات بشجاعة إذا شاء أن يحتفظ لنفسه بحق الحياة الحرة، وتكون له صولة ودولة في هذه الدنيا، وهو لن يقدر على ذلك إلا إذا أعد نفسه إعدادا حضاريا يتسم بروح العلم، وقرر الإقدام على أروع ما للفكر والإنسان في كل مكان.

تلك كانت كلمات العدواني ومبادىء مشروعه الثقافي التنويري في آن: الإيمان بقدرة الإنسان من حيث هو إنسان على التقدم، الإيمان بالحرية بوصفها سبيل التقدم، احترام مبدأ الحوار لأنه أسلم طريق للوصول إلى الحقيقة، التبشير بما تنطوي عليه الكلمة من إشراق ومسؤولية والتزام لا يحدده إلا ضمير الكاتب، الدعوة إلى استيعاب منجزات العالم المعاصر والانفتاح على روافده، رفع الوصاية عن الفكر لتأكيد القدرات الخلاقة للمفكر على الاختيار، المواجهة الشجاعة للتركة السوداء التي انحدرت إلينا من عصور الاظلام السوداء، مقاومة النزعة الأصولية السلفية الجامدة التي تسارع إلى التشكيك في كل جديد والعداء لكل تجربة إبداعية رائدة، الإلحاح على دور الطليعة التي تضيء طريق التحرر العربي.

ولم يكن من المصادفة أن تخصص مجلة «عالم الفكر» عددها الأول، في ظل هذه المبادىء، للحديث عن عصرنا الحالي بوصفه عصر الأزمات، وأن يكتب أحمد أبو زيد مستشار التحرير عن هذا العصر الذي لم تعد فيه ميادين مقدسة يحجم العقل البشري عن اقتحامها، وعن التمرد السائد على القيم التقليدية، وعن العلم من حيث هو أداة تحرير الفكر من الخرافات وهتك الستر عن الوقائع المجهولة، وعن حركات الشباب الغاضب وثورات الطلاب، وعن خيانة المثقفين الذين يفضلون الركون إلى حياة الترف بعد أن يحققوا لأنفسهم الشهرة وذيوع الصيت، وعن أفكار الاعتراض والاحتجاج والتمرد من حيث هي وسائل لتغيير الأوضاع القائمة في المجتمع وتحسين ظروف الحياة على العموم، فكثير من الكشوف العلمية والنظريات الجليلة، يقول أبو زيد، لم

تظهر إلا نتيجة لهذا الاعتراض والتمرد على ما هو قائم. ولم يكن لذلك كله من معنى سوى أن «عالم الفكر» مجلة تتحرك من مشروع ثقافي محدد، يدرك أننا نعيش في عصر من عصور الأزمات الكبرى على المستويين العام والخاص، وأن التمرد على الأوضاع القائمة في الأدب والفن والعلم والسياسة والأخلاق والعادات الاجتماعية هو البداية التي تصنع الخطوة الأولى في طريق التقدم والازدهار.

وسرعان ما أصبحت «عالم الفكر» أهم دورية عربية في الوطن العربي كله، تحمل أفقا جديدا من عالم الفكر الذي لا يعرف القيود، والذي يسعى إلى حلم التقدم واثق الخطو. ولا أظن أن واحدا من جيلي، أو جيل تلامذتي المباشرين، قد أفلت عددا واحدا من أعداد هذه المجلة، في سنوات ازدهارها التي جعلت منها علامة مضيئة في تاريخ الدوريات العربية. وليت الذين ينتسبون إلى العدواني من تلامذته الذين ينهضون بمسؤولية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، في الكويت، يسترجعون تاريخ هذه المجلة ويؤكدون رسالتها التي صاغها العدواني في افتتاحية عددها الأول، ليعودوا بها إلى سابق عهدها، أو يضيفون إليه، فما انتهى إليه حال هذه المجلة، بعد أن توارت في زوايا الظل، نتيجة الإهمال، وفقدان الهدف، يظل علامة عليهم بقدر ما هو إشارة مناقضة إلى ما أنجزه العدواني.

والمفارقة الدالة التي استرجعها، الآن، أن مشروع العدواني الثقافي كان يصعد، على مستوى الانجاز القومي، في الوقت الذي كانت الأمة العربية كلها تضمِّدُ جراح العام السابع والستين، وتقاوم روح الهزيمة، وتبحث عن أفق واعد، ينهض بها من كبوتها على كل المستويات. لقد ظهر العدد الأول من «عالم الفكر» بعد أشهر معدودة من إعلان خطة روجرز وزير خارجية الولايات المتحدة الأمريكية، في ذلك الوقت، لفرض السلام الإسرائيلي على العرب في ديسمبر 1969. وطالعنا، نحن أبناء ذلك الزمن الحزين، صفحات هذا العدد الذي اشتريناه من باعة الصحف، في القاهرة، وفي أرواحنا طعنات الغارات الإسرائيلية على عمق الأراضي المصرية. وصدر العدد الثاني مع اجهاض حرب الاستنزاف بقبول خطة روجرز. وصدر العدد الثالث في الشهر

التالي مباشرة لأحداث سبتمبر (أيلول الأسود) ووفاة عبدالناصر وإعلان أنور السادات خلفا له. واستهل العدواني عمل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب قبيل حرب اكتوبر 1973 بشهرين على وجه التقريب، وأصدر العدد الأول من «عالم المعرفة» في يناير 1978 بعد أشهر معدودة من زيارة السادات للقدس، وفي السنة نفسها التي شهدت الاجتياح الإسرائيلي للجنوب اللبناني، وتوقيع اتفاقيات كامب ديفيد في الشهر نفسه الذي توفي فيه عبدالناصر قبل ثماني سنوات، وبعد أشهر قليلة من «ثورة الخبز» التي أطلق عليها السادات «انتفاضة الحرامية» (يناير 1977) في السنة التي أغلق فيها المجلات الثقافية المهمة في مصر، واحدة إثر الأخرى، ابتداء بمجلة «الكاتب» وانتهاء بمجلة «الطليعة» التي صدر قرار إغلاقها في فبراير 1977.

ولذلك يبدو لي الأمر، الآن، بعد كل هذه السنوات، أن إلحاح العدواني على مشروعه الثقافي، وحرصه على المضي في تأكيد ملامحه القومية، كان نوعا من رد الفعل المقاوم للهزيمة على المستوى الثقافي، ونوعا من الإلحاح على أهمية التقدم في زمن بدا أنه يعادي التقدم. لقد أدرك المعلِّم القديم في أحمد العدواني، بعد أن انجز أدواره في التدريس وإدارة المعارف ووزارة التربية، أهمية الجمع بين التعليم والإعلام، والوصل بين التثقيف الخاص والتثقيف العام، والمزج بين المستوى القطري والمستوى القومي في العمل الثقافي الذي يواجه التردي العام. والمسافة التي قطعها منذ أن أنشأ مركز الدراسات المسرحية، والمعهد الثانوي ثم المعهد العالي للموسيقى، والمعهد العالي للفنون المسرحية، إلى أن أصدر «عالم الفكر» ثم «عالم المعرفة»، هي مسافة التحول الذي انتهى بالتجاوب بين الخاص والعام، هموم الوطن وهموم الأمة التي كانت موجودة باستمرار، لكنها ازدادت كثافة وإلحاحا بعد كارثة العام السابع والستين.

هذا البعد القومي ظل سمة أساسية في كل انجازات العدواني التي لم تعرف النعرة القطرية أو العصبية المحلية، قط، فظلت تؤكد حضورها القومي على نحو متصاعد، لم يعرف التراجع أو التردد أو التراخي إلى آخر لحظة تولى فيها العدواني مسؤولية العمل الثقافي في الكويت. أسترجع، الآن، هيئة التحرير الأولى التي أصدرت

«عالم المعرفة» أعلى سلاسل المطبوعات العربية توزيعا إلى الآن، فأجد على رأسها فؤاد زكريا المصري إلى جانب شاكر مصطفى السوري وصدقي حطاب الفلسطيني ومحمد الرميحي الكويتي، وأتأمل ما صدر عن هذه السلسلة من عناوين فأجد ما يؤكد البعد القومي في هوية المؤلفين، والتوجه الإنساني الذي يقترن بحلم التقدم في اختيار الموضوعات. ولم يكن من قبيل المصادفة، والأمر كذلك، أن يكون العنوان الأول لهذه السلسلة هو «الحضارة» التي كتب عنها المرحوم حسين مؤنس العدد الأول، ممهدا الطريق لما كتبه فؤاد زكريا عن «التفكير العلمي» في العدد الثالث، وما كتبه زهير الكرمي عن «العلم ومشكلات الإنسان المعاصر» في العدد الخامس، بالإضافة إلى ما كتبه احسان عباس عن «اتجاهات الشعر العربي المعاصر» في العدد الثاني، وأحمد عبدالرحيم مصطفى عن «الولايات المتحدة والمشرق العربي» في العدد الرابع، وعزت حجازي عن «الشباب العربي والمشكلات التي يواجهها» في العدد السادس. ويعني ذلك أن «عالم المعرفة» استهلت عهدها الواعد باعلان انتمائها الواضح إلى «الحضارة» بأوسع معانيها، وانحيازها إلى «التفكير العلمي» الذي ينقض الخرافة في كل مجاليها، لكي تؤكد أهمية العلم في مواجهة «مشكلات الإنسان المعاصر» من ناحية، وتقاوم «أمراض الفقر» و«التخلف» و«التبعية» من ناحية ثانية، وذلك في سياق لا ينسى حاضره المتحول، أو تراثه الفكري، فلا يغفل عن «تراث الإسلام» أو يتجاهل العلاقة بين «النفط والمشكلات المعاصرة للتنمية العربية».

ولم يكن من قبيل المصادفة، كذلك، أن تقوم «عالم الفكر» مع «عالم المعرفة» بأهم عملية تواصل ثقافي قومي، على مستوى النشر، في الثلاثين عاما المنصرمة، فتجاور بين أقلام المثقفين العرب من أقصى المشرق إلى أقصى المغرب، وتصل بينهم والقراء العرب في كل مكان، على نحو يؤكد الحضور الحقيقي الخلّاق للثقافة القومية. ورغم أن «عالم المعرفة» لم تفلح في استقطاب الأقلام المغربية البارزة طوال أعدادها المتلاحقة، وظلت أسيرة المركزية المشرقية التي يشتكي منها أشقاؤنا المغاربة، فإنها أتاحت للقراء في المغرب العربي أوسع نافذة إلى أفكار المشرق في إلحاحها المتصل

على وحدة الثقافة العربية، فضلا عن ما قامت به بعض اعدادها من تغطية لأشكال الإبداع ومشكلات الثقافة ومعضلات التنمية في المغرب العربي.

وأحسب أن حرص العدواني على انفتاح الثقافة القومية كان دافعه الأول إلى تأكيد أهمية وصلها بالثقافة الإنسانية، وإبراز معنى حوارها مع الثقافة العالمية. ولذلك أضاف إلى مجلة «عالم الفكر» مجلة «الثقافة العالمية» التي صدرت بعد الأولى بأحد عشر عاما، لتضيف إلى الأبعاد الإنسانية التي أكدتها موضوعات «عالم المعرفة» ومحاور «عالم الفكر» وتبرز دلالة ما سبق أن أوضحه في افتتاحية العدد الأول من «عالم الفكر» حين دعا إلى «استيعاب التراث العالمي المعاصر، والانفتاح على روافده، والحوار معه، لإخصاب الحياة العربية، وتجديد معالمها».

ويبدو أن امتلاء العدواني بمشروعه القومي الانساني هو الذي جعله يؤمن بروح الفريق، ويعمل وسط المجموعة المتجانسة التي جسّدت له معنى الطليعة، وأكملت له تخطيط الحلم، وساعدته على تنفيذ مشروعه التنويري، والانطلاق به إلى حيز الواقع. وقدرته على اختيار الرجال لافتة في هذا المجال، لا يملك المرء معها سوى تذكر العبارات المأثورة التي تقول إن اختيار الرجل قطعة من عقله، وإن من نضعهم حولنا هم صدى لما في داخلنا، وإن الكبير لا يختار سوى الكبار والصغير لا يختار سوى الصغار. وكان العدواني كبيرا باختياره، حين أوكل «عالم الفكر» إلى أحمد أبو زيد، و«عالم المعرفة» إلى فؤاد زكريا، فأفاد منهما ومن أمثالهما بقدر ما أضافوا إليه بأكثر من معنى.

ولقد عرفت أن العدواني استهل عمله في المجلس الوطني، بعد أن صدر مرسوم إنشائه في يوليو 1973 ، بناء على الاقتراح الذي قدمته اللجنة الثقافية التي ترأسها لتدارس أوضاع الثقافة، معتمدا على مساعدة عبدالعزيز السريّع الكويتي وصدقي حطاب الفلسطيني، فلم يكن الرجل يميز بين كويتي وغير كويتي، في طليعة المثقفين الذين جمعهم حوله في الكويت. واستعان بعد عبدالعزيز السريع وصدقي حطاب بخليفة الوقيان الذي أصبح ساعده الأيمن وخليفته في الاتجاه الشعري، ثم جاء بعد

ذلك فاروق العمر وتلاه سليمان العسكري، فيما يحدثنا عبد العزيز السريّع تلميذه الوفي. وظل مبنى المجلس الوطني، في حياته، واحة عربية مفتوحة بكل معنى الكلمة، يجمع بين المرتبطين به والعاملين فيه هدف قومي مشترك، أسمى من كل طموح فردي أو تطلع إقليمي محدود.

هكذا، نسي الكويتي أنه كويتي، ونسي المصري أنه مصري، ونسي الفلسطيني أنه فلسطيني، واتفق الجميع على أن لهم رسالة تعلو عن كل روح إقليمية ضيقة، فيما يقول فؤاد زكريا، هي نشر التنوير الثقافي في وطننا العربي على أوسع نطاق.

ووجد العدواني في المجموعة التي أحاطت به في المجلس الوطني، والمجموعة التي أتاح له عمله في المجلس الاتصال الوثيق بها، ما فتح أمامه المزيد من آفاق الرؤى الجديدة التي انطوى عليها، منذ أن هجر الأفكار الآفلة التي اجترها الأزهر الذي درس فيه، واستبدل بها أفكار المجتمع المدني الواعدة وتيارات الفكر القومي الصاعدة التي انتسب إليها، خصوصا بعد أن تَعَرّف رفاقه الذين ظل محافظا على عهدهم، يرسل إليهم بين الحين والحين رسائله الشعرية التي تقول:

يا رفاقي
نحن ما زلنا كما كنا نهاجم،
نضمدُ الجرح على الجرح بنار،
ونصلّي لتباشير النهار،
صلوات كالنسائم

(3)

ولم يكن المشروع الإبداعي لأحمد العدواني منفصلا عن مشروعه الثقافي، فالأول هو الثاني في الرؤيا التي ترتقي بالإنسان من الضرورة إلى الحرية، وبالوطن من التخلف إلى التقدم، والأمة من الإظلام إلى الاستنارة. والثاني هو الأول في تحدي التركة السوداء التي تتجلى نزعات وشخصيات تحول بيننا وبين الحرية والتقدم والاستنارة. هذه التركة هي التي قرر العدواني الشاعر أن ينفضها عن كاهله، كما

نفض السندباد عن كاهله شيخ البحر الشيطاني، في رحلته الخامسة، بعد أن استذله الشيخ الذي أحكم ساقيه حول رقبته، وضيق عليه الخناق، فلم يكن أمام السندباد، كي يبقى حيا، وحرا، سوى أن يتمرد على هذا الشيخ، ويسقطه عن كتفه، ويأخذ صخرة عظيمة يضربه بها وهو نائم متعتع من السكر. ذلك ما فعله العدواني الشاعر، منذ أن تقنع بقناع السندباد في شعره، وطوف سائحا في مدن الأزل، كي يعي ما سطرت الأقلام من تجارب الأوائل في كل البلاد، ويعود إلى وطنه من بعد تطواف البحار والبراري، في ذاكرته تاريخ جديد من رؤى المستقبل. وبعد أن صدمته المقاومة العنيفة للعقول التي دفنت نفسها في أحافير الماضي المتحجر، بحث عن شرارة التمرد الداخلية التي تشعل الثورة وتشعها فتشيعها، وعثر على صخرة الإبداع التي تشبه صخرة السندباد، فرفعها معلنا عن هويته:

أنا المسافر القديم السندباد

قررت أن أغيب في مجاهل البلاد

أبحث عن عصابة تدين بالعصيان

تمردت على عبادة الأوثان

هكذا غدت قصائد العدواني إعلانا بالخروج الذي يكتسح العفن المتسرب في الشروخ، هجوما على الأراقم اتي أعملت فينا المجازر، سخرية من عالم ألقى مقاليده إلى عساكر الظلام اتي شرعت لنا قوانين الحلال والحرام، تورية تسقط كالشبكة على إبليس في معترك الزعامة، فلا تفلت معزتنا العجفاء أو أفكارنا التي صارت دجاجة.

هذا البعد من شعر العدواني هو ما جعل منه شاعرا للرفض بكل معنى الكلمة، وشاعرا من شعراء التمرد بالدرجة الأولى، فقصائده ثورة دائمة على كل ما يشيع الظلمة في الحياة، ويمنع الإنسان من التقدم.وانحيازه الواضح في هذه القصائد إلى الحياة المتوثبة بالإبداع، التوتر الخلاق المسكون بالطموح، تحرير الوجدان والعقل من شوائب التسلط، البحث عن آفاق تظل في حاجة إلى الكشف، مرايا الذات التي تعيد للعالم قدرته على التعرف المجدد. ورموزه في ذلك: الريح والنار، أجنحة العاصفة

ونشـوة الخطر، اللؤلؤة اللمـاعـة والغد الأخضـر، طيور النور ومدائن الهوى النورية، الولادة الجديدة ومرايا النفوس. والغربة في هذه القصائد هي الوجه الآخر من السفر، كلاهما تعبير عن ضيق بالواقع الجامد وتطلع إلى واقع بديل، متحرك، لا يعرف السكون، أو الانغلاق، أو عبادة الماضي المتحجر، واقع مختلف يعشق الأحلام والرؤى، ويكتب التاريخ للقمم، من غير أن ينغلق على عمامة وعسكر.

ولم يكره العدواني الشاعر شيئا كراهيته للعمامة الزائفة والعسكر المستبد، كلاهما بداية الأيام التي تموت كالحشرات في خيوط العنكبوت، علامة الظلام الذي يحجب عن النهار اسمه ورسمه، أول العقم الذي يقتلع الخصب من المدينة. العمامة شارة السكون الذي يوقف دورة الشمس، ويسجن الحياة في مدافن الأمس. وهي واسطة العقد بين القبور والقصور، قناع الشيطان الذي يشهر إسلامه كالرمح، حين يدعي الإمامة، أو يفهم التوراة والإنجيل والقرآن حسب مراد الطبقات السائدة، فإذا النجم الذي يخترق الظلمة كافر، والقمم الثائرة ملعونة فاجرة. والعسكر المستبد ناهب خزائن الأمس واليوم، وصمة الهزيمة التي عَشَّشت وباضت من قبل أن توقد نار الملحمة، حارس الأوطان التي تضيق كالسجون، والسجون التي تتسع فتبتلع الأوطان، الوجه الآخر من الأراقم التي رهنتنا للخدم، قتلت فينا الهمم، فغدونا أمة مستسلمة:

آه من تلك الأراقم

تحت ريش العسكر المنفوش

أو طيِّ العمائم

حاصرتنا بمعاقلْ

قيدتنا بسلاسل

فجَّرت فينا القنابل

فتهاوينا شظايا

من ضلوعٍ وجماجم

ولذلك كان على العدواني الشاعر أن يختار، منذ البداية، التغير على الثبات، والحركة على الجمود، والثورة على الخنوع، لأن التغير قانون الكون الذي يندفع إلى مدائن المستقبل، والحركة مبدأ الوجود الذي لا يعرف السكون، وكلاهما لا يفارق الثورة التي تندفع كطوفان نوح، لتغرق الأرض التي تناوب الموتى عليها، يُكفّرون كل جيل هَمّ أن يفكر، أو يكشف القناع عن رمم تحت الثرى. والتغير والحركة والثورة مفاتيح الأبواب المغلقة في شعر العدواني، ومنافذ المستقبل المضيء، وفضاء البحث الذي لا يتوقف عن علامات الوعد الأخضر الذي يجعل للحياة ألف معنى ومعنى.

ولقد أدرك العدواني الشاعر، بفضل إيمانه بهذه القيم الثلاثة، التغير والحركة والثورة، أن الشاعر لا يكون شاعرا ما لم يكن تغيير العالم أساس حدسه الشعري، وأن الشاعر كما ينسلخ من نفسه لكي يجد نفسه، فيما يقول أدونيس، لابد له أن يهيىء للعالم أن ينسلخ من نفسه، لكي يجد نفسه، فالعالم جسد الشاعر، لا يملك سوى أن يحركه ويُغَيّره ويُثَوّره، ويقوده إلى ممارسة طقس التحول في أسطورة الخلق والتهديم. وليس شاعرا من لم يكن منغرسا في العالم حوله، باحثا عن الخاص الذي يغدو سبيلا إلى العام، والمحلي الذي لا يتجلى الإنساني إلا بواسطته، متخطيا ألف غاية وغاية، كي تكون كل لحظة من لحظات القصيدة ولادة جديدة للشاعر والعالم على السواء.

ولم يكن العدواني في شهرة أدونيس أو صلاح عبدالصبور أو محمود درويش، ولم يفرغ للشعر أو يفرغ له الشعر بما يحقق له كثافة إبداعهم الشعري، ولكنه كان مثلهم يؤمن أن الشعر شعائر تستنبت الخصب في الأرض اليباب، أجنحة عاصفة ربيعية تبعث الحياة في الصحراء، فبدأ من وطنه الكويت كي يغيُّره ويتغير به، وغاص فيه كي يعثر على رموزه الخاصة التي نسجها من مياه الخليج ونخلة الصحراء وصبر الجمل، صفحة من مذكرات بدوي يتطلع إلى مدائن المستقبل. وظل ساعيا وراء الجديد بالقدر الذي سمحت به أصوله الأزهرية الأولى، ومثاقفاته في مجتمع محافظ، وعلاقات القراءة التي غدا طرفا فيها، فتنتقل بين الشكل العمودي والحر للقصيدة، وحافظ على مبدأ التجريب الذي يحرره من أسر النموذج الواحد، وسعى إلى تمثل التيارات الإبداعية الحداثية والإفادة، منها في معركته الضارية مع القديم الجامد في وطنه.

ولم يبحر في أعماق اللاشعور كي يكتشف أندلس الأعماق ، وإنما اكتفى بالتحديق في مرآة نفسه كي يرى الخفايا، واغترب عن الآخرين ليعود إليهم، ممارسا مهنته القديمة، المعلم، في فضاء القصيدة، مستعينا بالتمثيل إذا لزم الأمر، والتعريض إذا اقتضى المقام، والترهيب إذا استدعى الحال، غير منكر أهمية التكرار والشرح، أو الإغضاء عن شيء كثير من النثرية، فالمستمعون الذين عرفهم وتوجه إليهم كانوا في حاجة إلى ذلك، وكانوا يفرضون عليه، في حالات يمكن رصدها، أن ينخسهم بكلمات من قبيل:

انتظروا المغيب

يبني لكم قُبّه.

انتظروا المغيب،

فلكم عند المغيبِ نسبه.

انتظروا انتظروا

سيادة الظلام،

في وطن تكحّلت بنوره الأيام،

وكانت الشمسُ له لُعبه.

يا أمةً يملكها ماضيها،

غابت عن الدنيا وما فيها،

عودي إلى مكانكِ المعهود،

في فلك الوجود،

أو فاسكني في حوزة التابوت رمّه.

هذه الحالات هي حالات التمرد الساخط الذي يصل فيه الرفض إلى أقصى مداه، فيحمل الكلمات على أجنحة الغضب الذي يتدافع دون مراجعة، ويفرض على الشاعر، فيما يحسب الشاعر، اللغة الخطابية، أو يدفعه إلى أن يؤثر العبارة العفوية المُثلّمة على العبارة المنمقة المحككة، والوزن النثري على الوزن الإيقاعي، والصورة التوضيحية الشارحة البسيطة على الصورة المكثفة المركبة متعددة الدلالة.

وكان العدواني الشاعر، في هذه الحالات، يمضي في الطريق نفسه الذي مضت فيه قصيدة المشروع القومي، ومن ثم يتأثر بشعرائها البارزين، ويتناص مع خصائصها التقنية، خاصة ما انطوت عليه هذه القصيدة من خصائص انشادية وسمات خطابية، وما انبنت عليه من مركزية الأنا، والتعارض الحدي بين المواقف، ووضع الفكرة في صدارة العبارة، وَتَحول العلاقة بين الشاعر والسامع إلى علاقة الأعلى بالأدنى، أو علاقة الراعي بالرعية. وذلك هو السر في بروز ضمير المتكلم في أغلب قصائد العدواني، والأهمية التي تحتلها نبرة الخطاب، والأدوار التي تقوم بها أفعال الأمر وأساليب التخييل وصيغ الندبة والترغيب والتحذير والنهي التي تُدني بالمستمع إلى حال من التصديق.

ولم ينقذ العدواني الشاعر من هوة الخطابية التي انطوت عليها قصيدة المشروع القومي سوى براعته اللافتة في التوقيعات الصياغية التي تأخذ شكل الإبجرامات المحكمة، تلك التوقيعات التي لا تفارق نبرة السخرية التي تخفف من غلواء التدفق الخطابي، وتبطىء إيقاع التدافع الانفعالي، وتبعث على التأمل التهكمي. والسخرية قرينة الأمثولة التي يلجأ إليها العدواني، في الحالات التي يستبدل فيها التعريض بالتصريح، ليستعين بالمراوغة الأليجورية على تخطي حراجز الرقابة، والفرار من سطوة الأراقم التي أعملت فينا المجازر. يضاف إلى ذلك ما يؤديه التمثيل الكنائي في المراوغة الأليجورية من تعديل للانفعالات المتفجرة، وتحويلها إلى صور تبطىء إيقاع اللقاء بها.

ولا يوازي المراوغة الأليجورية، في براعة التخلص من الهوة الخطابية، سوى التأملات الذاتية التي تأخذ منحى ظاهرة التصوف، وباطنه التأمل العقلي في الوجود المتجلي في مرايا الذات، ذلك التأمل الذي يعود بالقصيدة إلى فضاء الفكر الذي يبحث لنفسه عن منفذ إلى الهواء الطلق في مدائن الهوى النورية التي هي كناية أخرى عن مدائن الحقيقة والحرية. ويقدر ماكان العدواني يغني لهذه المدائن، معرِّضا بالشيطان الذي أسرَ في سمائها الملك، مُصرِّحا بقوى التخلف التي رفع في وجهها راية التحدي، ساخرا من «السيد القائد» سخريته من كل «عمامة وعسكر» كان يدق بقصيدته الصمت

الذي راوغه كثيرا، ويكسر طوق الصمت في وعي قارئه، كي يطرد عن نفسه ظلمة اليأس، فيثقب الجدار الذي ينهض في وجه الشروق.

وفي ذلك كله، كان العدواني الشاعر مخلصا لقضية الالتزام التي ورثها عن التيارات القومية التي انتسب إليها، وعن الشعراء الذين حاورهم ضمنا وصراحة في شعره، الشعراء الذين وصله بهم حلم المستقبل الذي ينهض بمدائن الهوى النورية من ذكريات الخراب. وظل محافظا على اختياره الإبداعي الذي حمله بين جوانحه علامة وجود وشعار هوية، مخلصا لجذوة الرفض التي توقدت داخله، منذ أن انتسب إلى الطليعة الإبداعية العربية التي أخذت على عاتقها أن تستنزل عالم الغد الفتي واهب الحياة، وأن تتحول الكتابة إلى بشارة بالمستقبل واحتجاج على الحاضر، فلم ينظر ، قطر، إلى الشعر بوصفه ترفا أو تسلية، أو تحفة نفيسة تضاف إلى طنافس القصور الكويتية، بل السبيل الوحيد للوصول إلى الحقيقة المشرقة في مدائن الهوى النورية، وأجنحة عاصفة تضرب في أجواء مدينة الأموات، تلك التسمية الغاضبة التي أطلقها على الكويت، ذات مرة، في قصيدة عاصفة من قصائده التي أرادها ثورة هادرة على العجز والخنوع ووخم الترف، في الكويت التي غضب عليها بالعمق نفسه الذي أحبها به، ولم تكن حدة غضبه عليها سوى الوجه الآخر من حبه لها، فالعاشق العاشق لا يعرف أنصاف المشاعر أو الانفعالات الرمادية، بل الحدّية التي تنطوي على النقائض، وتجمع بين الأضداد.

(4)

وأتصور أن هذه الحدية المتعارضة الطرفين في العلاقة بالكويت هي الوجه الآخر من الحدية المتعارضة التي وصلت العدواني بالشعر، لأن علاقته بالقصيدة ظلت، فيما أحسب، منطوية على نوع من التضاد الذي يشده إليها وينأى به عنها، فالقصيدة لعنته المشتهاة وواحته الخطرة، لأنها بمقدار ما تتيح له من سفر دائم نحو الحرية، تطالبه بما كان يعجز عن الوفاء به دائما، بحكم ظروفه الوظيفية وانغماسه في معركة التخطيط للثقافة القومية، فظلت القصيدة تغريه بالدنو الذي لا يستطيع المضي فيه إلى ذروة

النهاية. وذلك هو السر في أنه لم يقم بجمع ديوان له، وهو الذي بدأ نشر قصائده في مجلة «البعثة» سنة 1946 . ديوانه الأول «أجنحة العاصفة» الذي جمعه خالد سعود الزيد وسليمان الشطي، بعد طول ممانعة منه، ونشراه سنة 1980 من دار نشر صديقه يحيى الربيعان، ظل ديوانه الوحيد طوال حياته. وديوانه الثاني «أوشال» الذي صدر منذ أسابيع قليلة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلس الذي أنشأه من العدم، هو الديوان الأخير، الذي جمعه وحققه خليفة الوقيان وسالم عباس خداده من الأوراق التي تركها، والقصائد التي نشرها ولم يجمعها في ديوان، هو ديوانه الأخير.

والمفارقة الدالة التي تصدم المرء، حين يتأمل هذا الموقف اللافت، أن العدواني شاعر يفر من الشعر بالقدر الذي يقبل به عليه، فالشاعر الذي ظل يراوغ القصيدة في داخله وتراوغه القصيدة لأكثر من أربعين عاما، لم يقم بجمع ديوان واحد له، كما أن القصائد التي تردد في أن ينشرها بالصحف والمجلات المختلفة أكثر بكثير من القصائد التي نشرها بالفعل، على نحو يبدو معه الأمر كما لو كان الشاعر داخله يخاف من إعلان قصائده على الناس، رغم حرصه على هذا الإعلان بدليل ما نشره بالفعل، وإلحاحه على أهمية الرسالة التي حرص على توصيلها فيما نشر. مؤكد أن وسواس المعاودة، والتطلع إلى الكمال، والمقارنة بما أنجزه الأقران من الشعراء في الأقطار العربية المختلفة، والحلم المضمر بالتفوق عليهم أو التحليق في سماواتهم، كلها أسباب محتملة لتردد العدواني الشاعر في جمع قصائده وإصدارها في دواوين يزهو بها.

ولكن هناك، قبل ذلك كله أو بالإضافة إلى ذلك كله، الصراع بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع، القصيدة – الرغبة التي تريد أن تستأثر، والواقع – الوظيفة التي تأبى أن تستسلم للرغبة، والنتيجة هي التوتر بين نقيضين لم يفلح العدواني في المصالحة بينهما، أو حتى الانتصار الحاسم لأحدهما على الآخر، فظلت القصيدة لعنته المشتهاة، والوظيفة صليبه ومحرقته. وظل العدواني الشاعر، فيما اتخيله، يشتهي أن يموت كل مرة يكتب فيها، كي يولد من جديد، فتيًا كالعنقاء التي تتخلق من رمادها، أو كالقصيدة التي تتولد من ركام الكلمات، خارطة للمستقبل الساكن في سفر الخروج.

ولذلك كتب العدواني في قصيدة من القصائد التي لم ينشرها (وتأمل دلالة عدم النشر في ذاتها) عن عذابه في البحث عن لغة البكارة التي ما افتضها مجاز، أو تزملت بها استعارة، لغة الرمز والإشارة التي تتناثر علاماتها:

مثل فصوص الزئبق الفراره

من صامت أخفى وراء صمته اسراره

ضاق بما يجول في ضميره

وضاقت العباره

فارتبكت اشواقه واربكت أشعاره

هذا الارتباك في الأشواق الذي يربك الأشعار ليس مجرد إشارة تناص إلى عبارة النِّفَّري الشهيرة: إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة، وإنما هو إشارة إلى تمزق التوتر بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع ، إلى تمزق القصيدة بين الوصل والصد، وتمزق الشاعر بين التقبض والتدفق، خصوصا حين تصبح بروق القصيدة سحابة مخيلة، تنذر بما لاتجود ، أو تجود بما لم تعدْ فتضل متعارضة الحضور ، غير بعيدة عن معاني «الأوشال» التي هي من أضداد اللغة ، في جمعها بين دلالة القلة والكثرة ، التحدر القليل من بين الصخر والمسيل الكثير من أعراض الجبال.

هل كان العدواني الشاعر يعي مراوغة القصيدة، وتأبيها عليه في أحيان كثيرة حين يدعوها إليه، لأنه لم يمنحها كل حياته، ولم يضح بكل ما يملك في طقس مالا يتأسس وما يتناقض وينقض طقس الرئة والحاسة؟ الأمر ممكن. تدل عليه في أوراق العدواني الخاصة كثرة المحو والتغيير والتبديل والإضافة، وعدم نشر القصيدة رغم كل المحو والإضافة، والتبديل والتغيير . ويدل عليه بعض ما نشره العدواني من شعره بنفسه ومنه قصيدة «يوميات درويش» التي نشرها في مجلة «العربي» الكويتية (عدد أكتوبر 1983)، تلك القصيدة التي تلفت الانتباه، في هذا المقام بمقطع عنوانه «حيرة» نقرأ فيه:

اين رفاقي؟ أين صاروا؟

ريشتْ لهم اجنحة فطاروا

وملكوا السحابْ

أما أنا فشاءت الأقدارُ

أن أسكن الترابْ

ومعي اليراع والكتابْ

و«الدرويش» قناع من أقنعة الشاعر المعاصر، شأنه شأن «البهلول» و«السندباد» وأمثالهما. والتركيز عليه يعني ، فيما يعني التركيز على سَفَر المعنى إلى الشاعر، ورحلة الشاعر إلى القصيدة في الوقت نفسه. والمفارقة الدالة في هذا السُّفَر وتلك الرحلة لافتة في توتر المقطع (ومن ثم الحيرة) بين طرفي ثنائية متعارضة: الرفاق الذين قويت منهم القوادم والمناكب والخوافي فطاروا وملكوا السحاب ، والأنا التي لم يَرِشْ جناحها بما يكفي للطيران، فأسلمتها الأقدار للثرى الذي هو نقيض الثريا عاجزة عن الطيران، حائرة بين اليراع والكتاب حيرتها بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع، ويبدو أن هذه الحيرة هي سر مراوغة دال «الصمت» في القصيدة الذي يكاد من ثورته يحترق، لكنه يكتم نيرانه، فيلقي بصاحبه الدرويش إلى دوامة الأسئلة التي تنطوي عليها يومياته الممزقة بين النور والديجور، البروق اللطيفة والحجب الكثيفة، في التعارض نفسه الذي يقابل بين الصمت والكلام، امتلاك السحب وسكنى التراب.

هذا التعارض نفسه هو مفتاح مراوغة دال «اللوامع» في القصيدة التي تحمل هذا العنوان نشرها العدواني في جريدة «الوطن» الكويتية في الحادي عشر من نوفمبر1987 و«اللوامع» مصطلح من مصطلحات الصوفية استخدمه الشعراء المعاصرون، أمثال صلاح عبدالصبور بوجه خاص، للدلالة على ما يلمع من أول القصيدة في عملية الإبداع وذلك معنى غير بعيد عن المعنى الصوفي الذي حدده القاشاني (من صوفية القرن الثامن للهجرة) بأنه أنوار ساطعة تلمع لأهل البدايات (من أرباب النفوس الضعيفة) وتسبق أنوار «الطوالع» التي تطلع على قلوب أهل المعرفة فتطمس الأنوار السابقة، لأن الطوالع أبقى وقتا وأقوى سلطانًا وأذهب للظلمة من اللوامع، في الطريق الصاعد بين التلوين والتمكين، إلى أن يصل الساري إلى موقف يسطع فيه ضياء شموس المعارف المطلقة. و«لوامع» العدواني مقاطع متوترة بين حلم

الظفر بالحقيقة وصحو الفشل في الوصول إليها، مثل اللوامع الصوفية التي تتوتر ما بين اللوائح والطوالع ، فتومئ إلى التوتر بين رغبة الظفر بالقصيدة وواقع الجدار الذي يحول بينها، ولذلك يمتزج الليل بالنهار في سلال من الغبار في المقطع الأول من قصيدة العدواني، ويتصل (الدرويش) الساري بأشباهه الذين تمنعهم من السرى للعلى خشية العثار في المقطع الثالث، ونقرأ في المقطع الرابع:

صامت حيث لا حوارْ

كلما قلتُ دنا

موسم الخصب والجنى

وتهيأتُ للمنى

قام ما بيننا جدارْ

فنواجه سر الصمت الذي تنطوي عليه «ساعة الانتظار» في المقطع الخامس ، وهو المقطع السابق على المقطع الأخير الذي نقرأ فيه:

صامت حيث لاحوار

غير حزن يبثه ليلُ أشواقي الحِرارْ

لمعت في سدوله

نجمة ضلَّت المدارْ

ثم غابت وخبأتْ

في ضميري سديمَ قارْ

ورمزية النجمة والليل والسديم رمزية دالة على الإبداع في سياقات الشعر المعاصر التي تتناص معها قصيدة العدواني ، حيث تذكرنا لوامعه بلوامع غيره في سفر المعنى إلى الشاعر الذي ينتهي في المقطع إلى سديم القار. والمتكرر على نحو لافت ، في قصيدة العدواني هو «الصمت» الذي يتحول إلى نغمة استهلالية متكررة في أول كل مقطع وآخره، ليؤكد فينا الإحساس بما يلزم عن انقطاع الحوار ، ومن غياب النجمة التي لا حت كأنها لامعٌ من اللوامع التي سرعان ما اختفت دون أن تتحول إلى طوالع، فلم يبق للشاعر سوى الجدار الذي قام بين مُنى الرغبة ومواسم الخصب والجنى.

ويمكن ان نغامر بالقول، بعد هذه القراءة، إن إنتفاء الحوار بين الشاعر والقصيدة هو الوجه الآخر للصمت الذي يعني انقطاع طريق الوصول، نتيجة حدة التوتر بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع ، وغلبة المبدأ الثاني بما يحول دون انطلاق المبدأ الأول إلى غايته التي تعني الظفر ، في كل الأحوال ، بالقصيدة التي تفضي إلى مدائن الهوى النورية.

(5)

ولكن هذا التوتر بقدر ما وضع العدواني في علاقة تضاد عاطفي مع القصيدة وحرمه من لذة الوصول إلى الشعر الذي أراده لنفسه ، فظل يقول لأصدقائه: إن أجمل ما أود أن أكتبه لم أكتبه بعد، فإن هذا التوتر نفسه هو الذي أبقى الشاعر فيه مرهفًا كالنصل الذي لا ينثلم من ساعات الانتظار الطويلة تلك الساعات التي كافأته عليها القصيدة، في النهاية بعطائها الذي دنا به من عتبات الحداثة ، ووضع به الشعر العربي في الخليج على بداية لغة البكارة التي ما افتضها مجاز ، ولا تزملت بها استعارة فكان دوره في الشعر مثل دوره في الثقافة ، دور الرائد الذي يسبق الجميع إلى سرقة النار المقدسة ، ليشعلها في أماكن كثيرة ، ويضيء بها كل فضاء مظلم يمكنه الوصول إليه دون أن يفرغ تمامًا ، قط للمهمة التي يحبها أكثر من غيرها، فذلك قدر الرواد الذين يدركون منذ البداية أن عليهم القيام بواجبات كثيرة ، ليس من بينها التوحد الكامل في حضرة الواحد الذي لا يقبل الشريك : الشعر.

لكن عزاء هؤلاء الرواد أن من يمضي بعدهم في الطرق المتنوعة التي عبدوها لن ينسى انجازهم ، قط، وسيظل يذكرهم بالفضل الدائم والعرفان الجميل، سواء في المجالات العامة للثقافة، أو المجالات الخاصة للإبداع . ولذلك سوف يبقى المشروع الإبداعي للعدواني الشاعر علامة واعدة بالعاصفة الشعرية الخضراء التي تطلع من قلب الصحراء وسيبقى مشروعه الثقافي شاهداً على مافعله أو يمكن أن يفعله الكويت الذي قدمه العدواني لكل المثقفين والقراء العرب، بواسطة «عالم الفكر» و«من المسرح

العالمي »، و«الثقافة العالمية»، فأخذنا ، نحن المثقفين نتصور الكويت بلدا غنيا بالثقافة ، عامرا بالاستنارة ، ونسينا صورة القطر الغارق في ترف النفط واستبدلنا بهذه الصورة وعد النفط الذي يمكن توظيفه لتحقيق أحلام المستقبل العربي كله، فتعرفنا ما لم نكن نعرف عن وطن العدواني الذي وضع على جبينه طالع السعد، وجعل من كلماته نشيده الوطني.

****

رئيسة الجلسة الدكتورة دلال الزين :

شكراً للأستاذ الدكتور جابر عصفور على شهادته النقدية الأدبية، ومن النقد ننتقل إلى صاحب برنامج (لغتنا الجميلة) الأستاذ فاروق شوشة، ولابد من نبذة تاريخية لشاعرنا وأديبنا ومحدثنا لهذه الأمسية. فهو رئيس الإذاعة اعتباراً من ١٩٩٣– وعضو لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة – رئيس لجنة النصوص الغنائية باتحاد الاذاعة والتلفزيون – أستاذ الأدب العربي القديم بالجامعة الامريكية بالقاهرة – حاصل على شهادة الدولة التقديرية في الشعر عن ديوان (الدائرة المحكمة) لعام ١٩٨٦– عضو مجلس الأمناء، لمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

من مؤلفاته: – ديوان الى مسافرة –القاهرة ١٩٦٦، ديوان العيون المحترقة – بيروت ١٩٧٢، ديوان لؤلؤة في القلب – القاهرة ١٩٧٣، ديوان في انتظار ما لا يجيء، – القاهرة ١٩٧٩، ديوان الدائرة المحكمة –القاهرة ١٩٨٣، الاعمال الشعرية المجلد الأول – ١٩٨٥، لغة من دم العاشقين – القاهرة ١٩٨٦، يقول الدم العربي – القاهرة ١٩٨٨، هئت لك – القاهرة ١٩٩٢، إضافة الى كتاب لغتنا الجميلة ١٩٧٣– وأحلى عشرين قصيدة حب في الشعر العربي –القاهرة ١٩٧٣. فليتفضل.

الأستاذ فاروق شوشة:

شكراً للأستاذة الدكتورة، وشكراً لكم وللجنة المنظمة لهذا الملتقى أن أتاحت مكاناً لشاعر بين النقاد والباحثين في يوم الكلام عن أحمد العدواني.

البحث الرابع

أحمد العدواني: الشاعر العاصفة
«شهادة شعرية»

الأستاذ فاروق شوشه

لا يمكن النظر في شعر أحمد العدواني معزولا عن تأمل مشروعه القومي والتنويري. فالعلاقة الوثيقة بين العدواني الشاعر والعدواني صاحب الفكر المتأمل والموقف المتمرد والحس الرومانسي الفائر هي التي جعلت لشعره هذا المذاق المتميز بين أقرانه من الشعراء، وهذا التأثير الطاغي على الموجات الشعرية المتتابعة في الكويت، وهذا الحضور المتوهج استشهاداً واسترجاعاً وتأملاً، على ألسنة الناس وأقلامهم. ذلك أن مزاج العدواني النفسي وقدرته الفنية العالية حملا معًا نظرته الشاملة إلى الوجود، وملآ شعره بزخم إنساني رفيع، ومنحا متلقي شعره، هذا المنحنى البياني الغنيّ - مدا وجزرًا - في اقترابه من أتون المواجهة والتحذير، وابتعاده إلى غصة العزلة والصمت والقنوط.

كذلك لا يمكن النظر إلى وقع شاعرية العدواني في النفس، بمعزل عن السياق الشعري الذي ينتظم شعر المهجريين وبخاصة إيليا أبوماضي، وشعر الرومانسيين وبخاصة محمود حسن إسماعيل، وأصحاب النزعة الوجودية من بين هؤلاء وبخاصة إلياس أبوشبكة في لبنان وفهد العسكر في الكويت، وأيضًا لا يمكن النظر في نص العدواني الشعري بعيدا عن حركة التجديد الشعرية التي سميت بحركة الشعر الجديد أو الشعر الحر أوشعر التفعيلة والتي تفجرت نماذجها منذ أواخر الأربعينيات ومطالع الخمسينيات، وأصبح نموذجها الجديد يمثل تحديا للنموذج الشعري السائد ، وخلخلةً للنص الشعري شبه المستقر ، وكان العدواني في الكويت كما كان محمود حسن اسماعيل في مصر تجسيدا لاحتضان الجديد واستلهامه، واحتواء الصيغة الشعرية

السابقة واستقطارها آخر ما يمكن أن تمنحه من قطرات. وامتلأ شعرهما بهذا الجوار الذي يعكس حوارًا حيًاً بين الصيغتين الشعريتين وترددًا قلقًا بين النموذجين.

وأخيرًا يظل الاقتراب من شعر العدواني بعيدا عن النفاذ إلى جوهر تركيبه وكيميائه، إذا لم نعرضه على شعر أقرانه من شعراء الفكر في سياق الإبداع الشعري العربي من أمثال أبي تمام والمعري وميخائيل نعيمة والزهاوي والعقاد وأحمد مخيمر. هؤلاء الذين عُرفوا بيقظة الوعي واستنفار الجدل العقلي وحدّة الخطاب الشعري التأملي والقدرة على تفكيك الكل إلى عناصره الأولية ثم محاولة تشكيله في إطار رؤية شعورية وعقلية جديدة. وهنا يصبح المجال فسيحًا للكشف عن المدى الذي حلق فيه العدواني متجاوزا شروط بيئته وعصره، سابقًا لغيره، مستكشفًا ومستطلعا ومحذرا من هجمة الوباء وحلول الفجيعة ، مقارنًا طيلة الوقت بين ما كان يمنحه عالم البادية في بيت من الشَّعر وحاضر يمتلئ بالقصور من الحجر كأنها مقابر معكوسة الصور، وكأن الحنين إلى «أصالة» الماضي وبراءته يقترن برفض «المدنية» المتسلطة بماديتها المفرغة من الروح:

كنت هنا، وكان لي بيت من الشَّعَرْ
نسجته صنع يدي، بالصوف والوبر
قام على رابية مخضرّة الطرر
تؤمه الضيفان بين مرتقى ومنحدر
والشمس تفترّ له ويضحك القمر
كنت هنا، وكان لي على الحمى مقر
ملاعب الربيع بالأعشاب والزهر
تموج في أرجائها الأغنام في بطر

حتى يقول:

يا ليت شعري ما أرى، ما فعل القدر
ملاعب الربيع قد حلت بها الغير
عفى على آثارها ناس من الحضر

شـادوا عليـهـا لهـمـو القـصـور من حـجـر
كـأنهـا مـقـابر مـعكوسـة الصـور
كنت هنـا وكـان لـي بـيت من الشـعـر
وذكـريـات نـفـحـت من زهـرة العـمـر
الحب فـيـهـا والمنى والظل والشـجـر
واليـوم مـالـي هـا هنـا بـيـت ولا أثر

يرتبط بهذه الملاحظات الأولية حول الشاعر وشعره، تجربة خاصة مع العدواني وشعره اقتربت فيها كثيرا منهما معا، منذ توجهي إلى الكويت في أواخر عام 1963 للعمل بإذاعتها، وبقائي فيها حتى ختام عام 1964. ومنذ ذلك التاريخ لم تنقطع صلتي بالكويت أو بأحمد العدواني حتى رحيله. وكنا نحن - شعراء الموجة الثانية في حركة الشعر الجديد - نرى في شعر العدواني الريادة الجسور للشعر الكويتي التي خرج من عباءتها أمثال محمد الفايز وخليفة الوقيان وعلي السبتي ويعقوب السبيعي. كان شعره قلق المرحلة - قوميا وفنيا - وبالتالي فقد أصبح الأقرب إلى وجداننا باعتباره النص الشعري المحقق لشرط التجاوز والتنوير. إن نص العدواني يتجاوز دائرة الذات المأساوية الرافضة المرفوضة التي مثلها شعر فهد العسكر بكل إمكانياته التصويرية والتخييلية الضخمة، وسبقه التاريخي، وينفتح على همٍّ وجودي أكبر، وقلق رافض متمرد لمواضعات البيئة والمجتمع، ووعي إنساني يستشرف وضع الإنسان في عصره وزمانه. وبينما كنا نجد في قصيدة السياب «أنشودة المطر» نموذج النص الشعري الجديد بكل جدته وتدفقه وعنفوانه ، فقد وجدنا - نحن المتابعين لحركة الإبداع الشعري في الكويت - في قصيدة «ياجيلنا» لأحمد العدواني شهادة جيل عربي كامل مشحون بالقلق والضياع والصراع والقدر، وإن بلغت فيها حدة الخطاب الشعري ذروتها. وارتفعت نبرة المباشرة التي تحمل الرؤية والكشف والاتهام والمواجهة:

يا جيلنا!!
جيلَ الضياعِ والصراعِ والقدرْ!!
يا جيلنا الذي كفر..

بكل أمجاد البشر!!

يا جيلنا الشريدْ!!

تأكلُ من أشلائه ضواري السباعْ

تشربُ من دمائه ظوامئُ البقاعْ

يا جيلنا المضللَ الملعونْ

يا جيلنا المعربدَ المجنونْ

جيل متاهات الضمير والفِكَرْ

جيل الضياع والصراع والقدر!!

يا جيلنا الذي يعيش في قلق!!

ويشعلُ النارَ بأعصابه

لكي يرى أجنة الظلام

..... تحترق!!

ويملأ الآفاق بالدخان

..... حتى يختنق!!

يا جيلنا..! جيل الضياع والصراع والقدر

يحطم الأوثان.. يفضح الدجل..

يقيم مأتما على عرس الأمل..

يحدث الإنسانَ..

... عن وصية الشيطان!!

يا جيلنا الذي تجرب الأقدار فيه

كيف تصمدُ الجلودُ للهيب المضطرم

تجاربٌ من البشر.. على البشر..

تسجنه، تصلبه، تدفنه بمقبره!

تمنعه أن يسكب الدمع على أحلامه المبعثره

.. تسد فاه بالحجر!!

يا جيلنا الشهيد..

جيلَ الدماء والدموع والعرق

.... جيل القلق

يعبِّدُ الطريقْ

يحملُ فأسَهُ ويكسر الحجر..

ويحرثُ الأرضَ ويزرع الشجر

تنهال فوق رأسه الصخورُ والتراب!!

يدوس فوق الشوك والإبر!!

يا جيلنا جيل الخطر..

سماؤه صواعقٌ تفور

وأرضه زلازلٌ تثور

وفي كيانه يعيش انبياء

كُتبُهُم ثلاثةٌ..

الأرضُ والسماء والبشر!!

هل هو من قبيل المصادفة أن نشر هذه القصيدة - أبريل 1964 - قد سبق النكسة بوقت قصير، وكأنه كان استشرافا للكارثة ، ونبوءة شعرية بهزيمة جيل؟.

كما وجدنا - نحن المتابعين لحركة الإبداع الشعري الكويتي - في شعر العدواني ولعه بالتجارب الكبرى، والمواقف الكلية الشاملة لقضايا الوجود، مازجًا بين سؤال الفيلسوف وتجليات الصوفي، أمام معنى الحياة والموت والعدل والظلم والغنى والفقر والحرية والعبودية، مراوغًا بفنه لستر نزعته الثورية ووعيه الرافض وموقفه المتمرد. مؤْثرا - في ظاهر الأمر - عزلة خادعة ، وموهمًا بأن الناسك قد أوى إلى صومعته وانكفأ على اجترار ذاته.وهو ما نجح في الكشف عنه ورصد مساراته الشاعر والناقد الكويتي الدكتور خليفة الوقيان، متتبعا شعر العدواني:

إني أسير الصمت

....

أنا ناسك مستوحش

......

أنا ســــائحٌ دنيـــاه تحت مـــداســـه

مـــا همّـــه من ســـادة الأمـــصـــار

....

أنا غريب العالمين

زرعت في الدنيا شكوكي

.....

لقد دارت بيَ الغربةُ

من منفى إلى منفى

....

ستظل غريب الأبدية

....

رحلت عنكم

ضقت بنفسي بينكم مرارا

ضقت بكم جوارا

ضقت بكم ديارا

....

صمتي طبيعة لي

....

انا ومن أنا

سجين الأجل المحدد

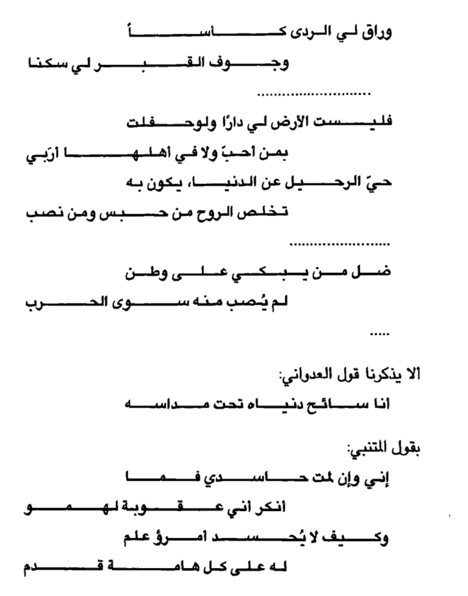
ظهرت في دفاتر الأموات

قبل مولدي

ومن اليسير أن نضيف إلى ما رصده الدكتور خليفة الوقيان نماذج أخرى:

ســـــئـــــمت الـعــــيش والـدنـيـــا

وعـــــــــــــفـتُ الأهـل والـوطـنـا



وراق لي الردى كأسًا

وجوف القبر لي سكنا

....

فليست الأرض لي دارًا ولو حفلت

بمن أحبّ ولا في أهلها أربي

حيّ الرحيل عن الدنيا، يكون به

تخلص الروح من حبس ومن نصب

....

ضل من يبكي على وطن

لم يُصب منه سوى الحرب

.....

ألا يذكرنا قول العدواني:

انا سائح دنياه تحت مداسه

بقول المتنبي:

إني وإن لمت حاسدي فما

أنكر أني عقوبة لهمو

وكيف لا يُحسد امرؤ علم

له على كل هامة قدم

لكن المعري يظل الأقرب إلى وجدان العدواني وعقله، تمثّلاً واستدعاء، والتقاء عند الفكرة العميقة، والتأمل الباطني، والنزوع الفلسفي، والسخرية اللاذعة، يقول العدواني:

ايامنا تموت

كالحشرات في خيوط العنكبوت

ايامنا تموت

تنحل في بالوعة الزمن

ويقول:

قال: نجيء بالمنكر

في زمن دولته

عمامة وعسكر

قال: وأنت؟ من تكون؟

قلت: أنا المرهون

في خزائن الأمس

قال: إذن إليك الكفنا

ومت متى شئت، فإني ها هنا

أحمل فاسي

أرشد كل ميت ضل طريقه

إلى الرمس

وكنا – نحن المتابعين للإبداع الشعري في الكويت – نرى في شعر العدواني بين مرارة المعاناة وانكفاء الذات المنكسرة حينا وانطلاق الإرادة الانسانية وجموح التمرد الإنساني والفني حينا آخر وجهين لحقيقته الكاملة، ويقينه الشاك، وتفاؤله المتشائم، وكلاسيكيته المتحررة.

كان يلفتنا – بصورة خاصة – نزوعه التجديدي في نصه الشعري التفصيلي، متكئا على تراث أمته الشعري الذي استوعبه وتمثله ، فلم يعد تجديده قفزة إلى الفراغ أو انقطاعا عن السياق، وإنما هو التجدد بالاختلاف والتجاوز من غير بتر، والاستبصار الذكي بمواقع الخطى في الشعر والحياة، يقول في قصيدته «اعتراف»:

حدقتُ في مرآة نفسي

فلم أجد نفسي!!

بل لاح لي حَشدٌ من الظلال...

جميلةُ الشكل

لكنها – وا أسفا!! ليست لي!!

****

حدقت في مرآة نفسي!
فلم أجد نفسي
بلى...
وجدت هيكلا
تمردت كنوزهُ على البلى..!!
وا أسفا!! كنوزه تمردت على
البلى!!
فصار للقبر وللتابوت والصنم
في ظل وجداني حرم
****
حدقت في مرآة نفسي
فدار رأسي!!
****
يا أنتمُ!! يا أهلي
لكم مرايا في نفوسكم
فحدقوا فيها!!
لكن بصدق لا يهاب السيف أو
يخشى القلم
وخبروني.. ما الذي تقوله
المرايا؟
عن عالم الخفايا..؟؟؟
****
يا أنتمُ يا أهلي
عودوا إلى أنفسكم
وحدِّقوا فيها..
لعل من بين ظلالها.. ظلي

فأنتم يا أهلي

وا أسفا.. مثلي!!

في شعر العدواني، يمتلئ فضاء القصيدة بشواغل الاغتراب والرحيل والحرية. الاغتراب الذي انتجه الفضاء مع الواقع الذي يمنح صاحبه مسافة في الزمان والمكان، ويعلن عن رغبة في الكشف وفتح الأبواب أمام كل موجة جديدة والسبح في العوالم، والحرية التي يجسدها تحطيم الأسوار ورفض حياة العبودية والتمرد على الحدود والسدود وشرائع الظلام – إن فضاء قصيدته يزدحم بالرغبة العارمة في ممارسة الحياة ، في مغامرات ما لها نهاية، يحس فيها نشوة الخطر وتريش له فيها أجنحة عاصفة، تضرب في الأجواء كالقدر وتجعل للحياة عنده ألف غاية وغاية:

رحلت عنكم

لكي أمارسَ الحياةَ

في مغامراتٍ مالها نهاية..!!

أحس فيها نشوةَ الخطر

تريشُ لي أجنحة عاصفة

تضرب في الأجواء.. كالقدر

تنشرُ لي بكل دربٍ راية

تُظِلني فيها مواكبُ الظفر

تُشعِلُ نفسي ثورةً هادرةً

كأنها قاعُ سَقَرْ!!

تجعلُ للحياة عندي ألفَ غايةٍ وغاية

ما خَطَرت على بشرْ!!

رحلتُ عنكمو .... لكي تكون كلُّ لحظة من

عُمُري..ولادةً جديدة

أجل.. يا سادتي أجل..!!

رحلت عنكم.. ولم أزل ....

أرحل

من أتون قصيدته «من أغاني الرحيل» يتخلق عنوان ديوانه «أجنحة العاصفة» وكما تجرف العاصفة في هبوبها كل شيء فإنها تحمل في ثناياها بذور الحياة والنماء الجديدة التي تنثرها من مكان إلى مكان، والمشهد الشعري عند العدواني له فعل العاصفة ، اقتلاعًا وبذرًا، تقليبًا للتربة وتعرية للركام وتخليقا للزهور والثمار. وهو أيضا فعل الشعر الحقيقي بالاختلاف والتجاوز والسعي نحو الأجمل. الشاعر الحقيقي لايعرف السكون، ولا يستنيم للمألوف والمعتاد، ولا يرضى بما دون المطلق. هذه الحتمية الشعرية تشغل دائما مسافة ما بين الممكن، والمستحيل، والواقع والمثال وتشعل دائما جذوة الحرية الكامنة ، حرية الإنسان والمبدع، وقصيدة العدواني تجسيد حي وحضور طاغ لإبداع الحرية، إبداع الشجاعة والجرأة والمغامرة ، وتأكيد لحسه الإنساني المفعم ووعيه العميق الشامل.

العدواني بهذا المعنى – كما نعرفه نحن قُراءه وعارفي قدره – عاصفة على الشعر الكويتي المعاصر. كنست وأزاحت، وغيرت وأنبتت، وأفسحت الطريق لموجات شعرية متتابعة، تنداح وتتسع بقدر الرجّة التي أحدثتها قصيدة العدواني والتي تعدت دوائرها حدود الواقع الكويتي والخليجي ، نفاذا إلى ساحة الشعر العربي المعاصر وتلاحما مع غيرها من الدوائر المغايرة والمتماثلة.

ولطالما أصغيت إلى الشاعر الراحل محمود حسن اسماعيل الذي أتيح له مجاورة العدواني والمعرفة الوثيقة به ابان سنوات اقامته في الكويت – خبيرا في إدارة بحوث المناهج في وزارة التربية – في النصف الثاني من السبعينيات وهو يستصفي من بين الشعراء المجايلين له على مستوى الوطن العربي شعر العدواني باعتباره الصيغة الشعرية التي تحقق – من وجهة نظره – فعل الأصالة المعاصرة والإجابة الحية على دعوى المزاحمين في سوق الشعر من المتمسكين بالنهج العمودي أو الهاتفين لقصيدة الشعر الحر أو التفعيلة.

وأدركت أن محمود حسن إسماعيل مسكون بالهاجس نفسه الذي شغل العدواني كثيرا خاصة طوال الستينيات وما بعدها، بعد ان بدا المشهد الشعري وقد تسيّدته

قصيدة الشعر الجديد. ولكن جذوة الإبداع وروح التجديد عند الشاعرين – محمود حسن إسماعيل وأحمد العدواني – سرعان ما ألقت بهما في الخضم، ولم تكن قصائدهما المحققة لهذا النموذج الجديد مجرد شكل أو صيغة ، بقدر ما كانت روحا شعرية عارمة ، تتلبس نَفَسًا جديدًا وتبحث عن فضاء شعري جديد.

وبينما كان محمود حسن إسماعيل يهتف في قصيدته «الوهج والديدان» – وهي من قصائد ديوانه «صلاة ورفض»:

تفعيلتان..
ثلاث تفعيلات
وسبع تفعيلات
وأحرف تعانق الألحان بالأحضان والراحات
تدفق النور على حفائر الأموات
شلال موسيقى
بلا قواعد مرسومة الرنات
معصومة الايقاع دون حاسب
مزيف الميقات
يعدها من قبل ان تجيء
بالأسباب والأوتاد والشطرات
تشق باب الروح،
لا تستأذن الإصغاء والإنصات

ثم يقول في ختامها:

جلَّ عزيف الناي أن يقوده انسان
وجل روح الفن عن تناسخ الأبدان
فالشعر شيء فوق ما يصطرع الجيلان
روح ترج الروح كالإعصار في البستان

بزفها وحرفها ونورها الموسق النشوان

وخمرها المعصورة الرحيق من تهادل الأزمان

وصولا إلى الكشف الكامل عن حقيقة موقفه الشعري ورؤيته لهاجس التجديد وجدة الابداع:

لكل جيل كاسه، لا تفرضوا الدنان

ملّ الندامى حولكم عبادة الأكفان

فحددوا أرواحكم لا تظلموا الميزان

فالشعر لحن من يد الرحمان

سبحانه، سبحان

ملهى النسور عن خُطا الديدان

بينما كان محمود حسن إسماعيل مهموما بهذا القدر - في عام 1970 وهو عام كتابته قصيدته هذه - مؤكدا أن التجديد الحقيقي تجديد أرواح لا اوزان، كان احمد العدواني أكثر جسارة وجرأة في التعامل مع معطيات الواقع الشعري الجديد وقذفا بكل طاقته الشعرية في خضم التحول الشعري، وجاءت قصائده «اعترافات عبد»، و«مدينة الأموات» و«خطاب إلى سيدنا نوح» و«الناسك وشكوى الشيطان» و«من أغاني الرحيل» وغيرها، بمثابة التجليات الكاشفة عن تحولاته الشعرية، وحريته في الحركة بين الصيغتين. لقد انشغل بالفعل الشعري نفسه، ولم يتوقف أمام مناقشة الموقف أو الظاهرة، وخاصة غمار التحول الشعري باعتباره سياقا طبيعيا لحركة الحياة والإبداع . لقد كان العدواني مشغولا - كشأنه دائما - بالانتظار:

تمور في كياني شهوَتانْ..

حماسةُ لدوحة فينانةِ الشَجَرْ

ساحرةِ الثمر

وَفَزَعٌ مروّعٌ يرعدُ كالبركانْ

يعصفُ بالحياة والبشرْ..

.. وهكذا أجلس فوق فُلكٍ مضطرب الأهواءْ

أنتظرُ السماءْ
لعلّها تكشف عن نفسي غمةً عمياء
فيشرق الطريقُ بالضياء
فهل تحققُ السماءُ لي الرجاء
وهل يطولُ بي.. انتظاري..؟؟
أم أقطعُ العمرَ سجينَ داري؟؟؟

هذا «الشاعر العاصفة» هو الذي فتح الطريق أمام الأصوات الشعرية التي تمتلئ بها خريطة الشعر الكويتي الآن ، وهو الذي جسد أمامهم وفي وعيهم صورة الشاعر في كل تجلياتها وحالاتها الإبداعية: صورة الثائر والمتمرد والزاهد والمتصوف والبشير والنذير، صورة صاحب الرسالة وحامل المشعل ورمز التنوير ، صورة من يحاول - بالكلمة وبالفعل الإبداعي وبالوعي الإنساني - تحطيم الأغلال والقيود وهدم الحواجز والأسوار من منطلق أن الفعل الشعري تجسيد للحرية وشجاعة الإبداع.

****

التعقيبات والمناقشات

رئيسة الجلسة الدكتورة دلال الزين:

شكرا للأستاذ الشاعر فاروق شوشة ولا أعتقد أن هناك مجالاً لطرح مزيد من التساؤلات، ولكن هناك بعض الشهادات من اساتذة افاضل أرادوا الإدلاء بها فالشهادة الاولى للأستاذ الكبير د. احمد ابو زيد، حيث طلب ان يشارك بشهادته، والأخرى للأستاذ فارس الحامد أيضا طلب الإدلاء بشهادة أخرى، فليتفضل د. احمد.

الدكتور أحمد ابو زيد:

شكرا للسيدة، رئيسة الجلسة، وأرجو أن أعود بكم الى ثلاثين سنة مضت في عام ١٩٦٦ حينما ذهبت مع الرعيل الأول من الأساتذة العرب لإنشاء جامعة الكويت وكنا نلتقي من حين لحين عند الأستاذ المرحوم أبو هاني، وكانت أحاديثنا تدور حول الشعراء والأدباء والفنانين في الكويت، وكان يتردد اسم احمد مشاري العدواني وشاعريته وأدبه الجم ورقته وتواضعه، والغريب أنني لم أحاول أن أتصل بأحمد مشاري العدواني على الاطلاق، ربما لأنني بشخصيتي أنطوي على نفسي في كثير من الأحيان، ولكن في بداية عام ١٩٦٩ جاءني أحد تلاميذي ممن يعملون في وزارة الاعلام وقال لي ان احمد مشاري العدواني يهديك تحياته، ويتمنى لقاءك ويطلب اليك أن تحدد أنت الزمان والمكان، وكان ذلك بالنسبة لي مفتاح شخصية العدواني الرقيق المتواضع الذي يطلب اليّ أنا أن أحدد الزمان والمكان وحددت المكان أن يكون في مكتب العدواني، وحددت الزمان في يوم لا تكون لدي فيه محاضرات.. في اليوم الموعود نظرت فإذا بي أجد سيارة العدواني في انتظاري وهذه لفتة أخرى لم أكن أتوقعها، وظلت هذه عادة أحمد مشاري العدواني حيثما زرته حتى بعد أن عملنا معاً، وحينما كنت أزوره في بيته، فكان يرسل لي سيارته ولا يجشمني أنا مشقة القيادة.. تلك اللفتة الجميلة لا تصدر إلا من إنسان رقيق إلى أبعد حدود الرقة.

في لقائنا الأول درسنا كل الأوضاع أو معظم الأوضاع في العالم العربي وبخاصة الأوضاع الثقافية، وأحسست أننا نحلم سوياً لأنه كان يسألني ماذا نريد؟

وكيف نرتقي بالثقافة العربية؟ وكيف نرتقي بالإنسان العربي؟ واقترحت بعض الاقتراحات، وكان من هذه المقترحات أن ينشئ مجلة تناقش خاصة المثقفين وفي الوقت ذاته تخاطب أيضاً المثقف الذي يريد أن يرتبط بالعالم الخارجي دون أن ينسى التراث العربي الأصيل، وخرجت من اللقاء على أساس أنها مجرد أحلام بين اثنين التقيا معاً والتقت افكارهما معاً، ولكن بعد أيام قليلة اتصل بي هو نفسه في منزلي، وطلب اليّ اللقاء والتقيت معه، فإذا به يبشرني بأن ما دار حوله الحديث سوف يتحقق وطلب إلي أن أضع خطة للمجلة التي صارت (عالم الفكر) ووضعت الخطة، وذهبت اليه لكي نناقشها، فإذا به يأخذني من يدي ويصعد بي إلى الوزير المثقف الشيخ جابر العلي الذي كان في ذلك الحين وزيراً للإعلام، وعرضت عليه الفكرة وكيف أننا نحاول أن نرتقي بالفكر الى أعلى مستوياته، وإذا بالشيخ جابر العلي يسألني ومن يقرأ المجلة هذه يا دكتور قلت له: اعتقد أن العالم العربي بخير وحتى إذا لم نجد من يشتريها، فلتكن هذه مجلة تُستهدى فتُهدى، ويبدو أن هذه الكلمة أعجبت الشيخ جابر العلي فسأل العدواني: كم تريد؟ فقال خمسة آلاف دينار فقط، فقال له: صار... وصارت المجلة.

الأعداد التي صدرت تحت رئاسة تحرير العدواني، بل والأعداد التي صدرت طيلة السنوات السبع عشرة التي ظللت فيها مستشاراً للتحرير كانت تناقَش تفصيلياً معه وكان في كثير من الأحيان يقترح الموضوعات، الموضوعات هي نفسها تشير إلى نوعية عقلية العدواني، كيف يفكر.. كيف ينظر إلى العالم.. كيف ينظر إلى الثقافة، واسمحوا لي فقط أن اذكر عناوين الأعداد الثمانية الأولى التي كونت السنتين الأوليين من حياة المجلة.

العدد الأول كان عن (عصر الأزمات) هذا يعطينا الأبعاد التي كانت تقود وتوجه ذهن العدواني أعقبها (عالمنا المتغير)، (الإنسان والكون)، (حقوق الإنسان) (الفكر واللغة)، (الفلسفة والعلم)، (مشكلات الحضارة)، (الانسان والآلة). تحت هذه العناوين الثمانية التي ألفت المجلدين الأولين للسنتين الأوليين كان فيها موضوعات مثل (أزمة

العلوم الإنسانية)، (الإيمان في عصر العلم)، (مشكلات التعصب والتحامل)، (التنظيم السياسي في المجتمع) (التكنولوجيا)، (أمراض الفكر في القرن العشرين) وهكذا.. كلها موضوعات تخاطب الانسان، إنسان القرن العشرين الذي يريد ان يرتبط بالعالم وتنقل العالم إليه.

كانت الفكرة أن نستكتب نحن الكتاب الذين نتوسم فيهم الجدية والسمو في التفكير، دون أن نغمط الكتّاب الآخرين الذين يتبرعون ويتطوعون بمقالاتهم، وكان يرسلني لكي أجوب العالم العربي لكي أتعرف على الكتّاب وأجلس معهم وأناقش المحور الذي تدور حوله المجلة، وبذلك أعتقد أن مجلة (عالم الفكر) كانت بداية لظهور مجلات أخرى في العالم العربي لا أقول تحذو حذوها، وإنما أقول حاولت أن تضع قواعد وأسس الثقافة العالمية العالية، بل إن مشروع العدواني الذي أشار إليه في حديثه (فاروق شوشة)، كان يلم بأشياء كثيرة ويحاول أن ينفذ هذا المشروع في سلاسل مختلفة من الكتابات ومن الأعمال والإصدارات.

منذ السنوات الأولى وقبل أن ينتقل إلى المجلس الوطني للثقافة كانت تراوده فكرة مجلة (الثقافة العالمية) كانت تراوده فكرة (عالم المعرفة) بل وكانت تراوده أيضاً فكرة إصدار مجلة باسم (عالم الغد) تنظر إلى المستقبل، وتناقش الموضوعات المستقبلية، ووضعنا بالفعل خطة هذه المجلة ووضعنا أيضا عناوين الأعداد الأولى، واتصلنا أيضاً بعدد من الكتّاب في العالم العربي نستكتبهم حول هذه الموضوعات ثم تغيرت الأحوال ووقفت المجلة.

إنما هذه المجلة التي ترتبط ولا تزال ترتبط باسم العدواني سوف تظل – كما أرجو – تحمل نبراس العلم وتحمل الثقافة العالمية إلى الإنسان العربي، ولكن وراء هذا كله ذكرى العدواني، هنيئاً لنا.. هنيئا لي أولا بأن عرفت العدواني وعملت معه، وهنيئا لنا جميعا الذين عرفوا العدواني واتصلوا به، ولكن فوق هذا كله وقبل هذا كله هنيئا للعدواني في حياته الحالية بالتفاف هذه القلوب كلها، وهذه المحبة حوله في الندوة التي تحمل اسمه، وشكرا لكم.

الدكتورة دلال الزين: الأستاذ فارس الحامد ، تفضل.

الأستاذ فارس الحامد:

ليس عندي سوى ملاحظة حول السيرة الذاتية للمرحوم أ . أحمد العدواني قيل في السيرة الذاتية أنه درس في المباركية في الكويت، إنما أنا أتذكر أني كنت زميلاً له في المدرسة الأحمدية في الكويت بالثلاثينات، وزرته في مكتبه في المجلس الوطني للثقافة والفنون، وذكرته، تذكرني فعلاً وبالتالي فقد درس في المدرسة الأحمدية بالكويت هذا ما أردت أن أقوله، وشكرا.

الدكتورة دلال الزين:

شكراً.. تفضل د. أحمد شراك.

الدكتور أحمد شراك:

إذا سمحتم أولا هناك في رأيي مصطلح ملتبس وهو الشهادة، والشهادة كما تعلمون مقرونة بالموت وبالتأبين، والشهادة أحياناً تتداخل مع الصورة على مستوى الخطاب المرئي، والصورة تحيل الى الجمود وإلى الموت، وفي الشهادة هناك مستويان اثنان، هناك شهادة نتحدث فيها عن حياة المشهود له وعن مواقفه وعن علاقاته الإنسانية وعن تجربته في الحياة، وأعتقد شخصياً أن هذه الشهادة ليست شهادة أدبية ولا تدخل في صميم الأدب، لماذا؟ لأن العلاقات الإنسانية دائماً ملتبسة ولا يمكن أن نتحدث بالمطلق عن فضائل مطلقة، ولا أن نتحدث بالمطلق عن رذائل مطلقة، هذه نقطة أولى. النقطة الثانية ما أثار انتباهي في البرنامج هو (شهادة لناقد) و (شهادة لشاعر) وأعتقد ان هناك نوعاً من القصد، كان ممكن ان تأتي اللجنة المنظمة بناقدين أو شاعرين ولكن قالت شهادة لناقد وشهادة لشاعر، ومتضمَّن الخطاب أن شهادة الناقد قد تكون نقدية بطبيعة الحال ليست بحثاً ولا نقداً بإحالات وبمراجع وبتوثيق وهذا هو مضمون الشهادة.

وشهادة الشاعر المفروض أن تكون شعرية أو قريبة من الشعر، كنت انتظر من الشاعر فاروق شوشة أن يدلي بشهادة شعرية أو قريبة من الشعر، نظرا لأن خطاب الشاعر للشاعر له الزاماته وله خصوصياته، كما كنت انتظر من د. جابر عصفور، وهو غني عن التعريف، أن تكون شهادته النقدية في لعبة الشاعر، في تقنية الشاعر، وإن كان قد صرح بأنه سيحاور رؤيا الشاعر وإن كنت – وألح على هذا – حتى لا يصبح خطابنا النقدي هو خطاب عن مواقف وعن آراء وعن تصورات للعالم وللحياة ولذا لا أخفيكم إن كان د. جابر عصفور والناقد جابر عصفور قد كسَّر مرة اخرى افق انتظاري، وشكرا.

الدكتورة دلال الزبن:

الشاهد الأخير الأستاذ محمود فهمي حجازي، أعتقد نختم فيه جلستنا ونترك دقيقة لكل من السادة الضيوف، للتعقيب وشكرا.

الأستاذ محمود فهمي حجازي:

هناك تعقيب قصير على جهود الراحل احمد مشاري العدواني، وهو عمله المتميز في التخطيط الثقافي وفي التنفيذ على العمل الثقافي في الكويت على الأقل في الفترة بين عام ٧٠و٧٤ عندما كنت اعمل معه في بعض الأحوال.

فكرة (عالم الفكر) التي أفاض فيها الأستاذ الدكتور احمد ابو زيد، كان لها دور كبير في هذه الفترة في قيام دورية متخصصة تؤصل العلوم الانسانية وتعنى بقضايا الواقع وآفاق المستقبل. نمط جديد في اصدار دوريات متميزة مهد لما بعد ذلك.

دور العدواني كان واضحا في دعم العمل الجاد في تحقيق التراث العربي عندما كان في وزارة الاعلام. دعمه وتخطيطه كان متميزاً (للمسرح العالمي) هذه السلسلة التي تجاوزت المسرح الانجليزي الى المسرح الفرنسي والالماني والاسباني الى باقي انواع المسرح في بيئاته المختلفة، لقاءات العدواني مع المثقفين في الكويت من رجال الجامعة والاعلام، ادت شيئاً فشيئاً الى تكوين فكرة واضحة بقيام (المجلس الوطني

للثقافة) هذا المجلس الذي تم التفكير فيه وأصدر هذه المجموعة من السلاسل والمطبوعات التي أصلت لمجموعة من القيم الأساسية في حياتنا، وهنا نجد عند العدواني فكراً متوازناً يحترم التراث ويحترم الانطلاق إلى الآفاق المعاصرة، ويحاول أن تكون الكويت مصدرا للثقافة العربية، تُقرأ مطبوعات الكويت في كل مكان. هذا هو دور العدواني الذي ينبغي ان نؤرخ له الى جانب الابداع الشعري، فهذا دور كبير نرجو أن تتاح وثائقه وأن تُطبع وأن يكتب عن هذا الدور لأنه دور عربي متميز يؤصل القيم الثقافية، شكرا لكم.

الدكتورة دلال الزبن:

شكرا لكم أيها السادة الحضور، وشكرا لمنظم الندوة الأستاذ عبدالعزيز السريّع على جهده الواضح وعلى سماحته لنا بإعطائنا الوقت الذي تجاوز الوقت المحدد لنا وقبل النهاية لابد من الاشارة الى برنامج صباح الغد، بإذن الله.

المحور الثاني للجلسة الصباحية الثالثة (رؤية النقد والتغيير والتجريب في شعر منطقة الخليج والجزيرة العربية) رئيس الجلسة الدكتور ابراهيم عبدالله غلوم.

البحث الأول: دراسة في شعر خالد الفرج وعبدالله الخليلي ومحمد محمود الزبيري وعبدالرحمن المعاودة، الباحث د. محمد حسن عبدالله ، البحث الثاني: دراسة في شعر ابراهيم العريض ومحمد حسن عواد. الباحث د. عبدالله المعيقل.

شكرا وتصبحون على خير.

****

الجلســة الثـالثـة

رئيس الجلسة الدكتور إبرهيم عبدالله غلوم:

بسم الله الرحمن الرحيم،

أيها الإخوة والأخوات، أحييكم أجمل تحية في اليوم الثاني من الندوة الفكرية المصاحبة لدورة (أحمد مشاري العدواني) وفي هذه الجلسة سيكون أمامنا أن نناقش تجربة ستة من شعراء الخليج والجزيرة العربية. سيقوم الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله ومن خلال ورقته التي - كما اعتقد - انكم قرأتموها في كتاب الأبحاث بمعالجة تجربة أربعة من الشعراء وهم محمد الزبيري وعبدالله بن علي الخليلي، وعبدالرحمن المعاودة، وخالد الفرج.

أما الأخ الدكتور عبدالله المعيقل فسيعالج شاعرين من شعراء الخليج والجزيرة العربية، وهما الشاعر الكبير ابراهيم العريِّض، والشاعر الكبير محمد حسن عواد.

هذه التجارب الشعرية وفي سياق دراسة كل من الناقدين الباحثين تملك الكثير من القسمات المشتركة، وهذه ربما ليست مصادفة ولكن جاء ذلك ضمن المعالجة التي تكفلت بها ورقة الندوة الأساسية. نحن إذن ومع هذه التجارب الست نعود إلى ما قبل أحمد مشاري العدواني، أو ربما نعايش المرحلة الأولى من مراحل تجربة أحمد مشاري العدواني، فقد عاصر أو عايش العدواني هذه الأسماء وربما التقى مع بعضها وكانت له علاقة قوية مع شاعر كإبراهيم العريض في ما اعتقد، وهو ايضا على وعي كبير بتجربة هؤلاء الشعراء سواء على الصعيد الشعري أو على الصعيد الفكري والاصلاحي، ولذلك فنحن حين نقف مع هذه التجارب الست فلا نغترب كثيرا عن التجربة التي كنا نناقشها بالأمس.

الدكتور محمد حسن تناول اربعة شعراء وكتب بحثاً مطولاً في هذا السياق وما عرض في كتاب الابحاث ليس إلا النصف إن لم يكن أقل من الجهد الذي قدمه لهذه الندوة. لن أستبق وأعرض شيئا من هذه الورقة، سأعطيه الفرصة الكاملة والموازية لفرص زملائه بالأمس لكي يعرض لهذه الورقة، فليتفضل د. محمد.

البحث الخامس

دراسة في شعر خالد الفرج، وعبدالله الخليلي، ومحمد محمود الزبيري، وعبدالرحمن المعاودة*

د. محمد حسن عبدالله

مقدمات

(1)

حين تجمع دراسة أدبية بين أربعة من الشعراء، فالأقرب إلى صحة الحدس أن يتجه الذهن إلى اكتشاف المساحات المشتركة، ومحاور التلاقي في الرؤية أو فن الصياغة، وليس يبعد أن يلمح الفكر تقارب الزمان، وطبيعة المكان بين هؤلاء الشعراء، فلا يلبث أن يجد نفسه يعنى بأثر المكان (الجغرافي/الاجتماعي) في أشعارهم، وموقعهم في سياق تاريخ الشعر العربي الحديث وتطوره. على أن العقل البشري مفطور على أنه حين يفكر في أوجه الاشتراك أوالتشابه والتلاقي، فإنه - في ذات اللحظة - يحصي - دون تعمد أو دون وعي - أوجه الانفراد، أو التمايز. وفي كل هذه المسالك فإن مسعاه واحد وغايته ثابتة: هي محاولة اكتشاف شاعرية هؤلاء الشعراء، بما يجعلنا أكثر وعيا بفنهم، ومعرفة بمكانتهم في تاريخنا الأدبي. أما إذا كانت الكتابة عنهم تحمل شعار الندوة :«الشعر والتنوير» فإن هذا الإجمال لوصف أهداف نشاطهم الشعري لا يغيّر شيئا مما سبقت الإشارة إليه، شريطة أن نتوسّع في معنى «التنوير» بما يدل عليه اللفظ، فلا نقتصر على ماحمل هذا الشعر من أفكار، وما دعا إليه من مبادىء، لأن «التنوير» يعني الوضوح، ويعني الكشف عن الجدد، ويعني التجويد والإتقان، ويعني سلامة التصوّر، وهذا مما لا يتوقف فيه عند الأفكار أو المبادىء أو

* اختار الناقد عنواناً آخر لبحثه هو: «من نسيج الخليج: دراسة فنية في اربعة من شعرائه».

الأهداف، إذ يشمل كل نشاط إنساني فكري أو سلوكي أو عملي، فإذا ربط «التنوير» إلى «الشعر» بالواو العاطفة استدعى هذا الربط أن نتوقف عند كافة خصائص النشاط الشعري ومكونات القصيدة، لكل واحد من هؤلاء الشعراء.

(2)

أما هؤلاء الأربعة الشعراء فهم:

1- خالد الفرج (خالد بن محمد الفرج): ولد عام 1898

2 – محمد محمود الزبيري: ولد عام 1910

3 – عبد الرحمن بن قاسم المعاودة: ولد عام 1911

4 – عبدالله بن علي الخليلي: ولد عام 1922 [1]

إن الوشائج التي تربط بين أربعتهم يقوم فيها الزمان والمكان وطبيعة النظام الاجتماعي والثقافة السائدة بأهم ما يغري بالاهتمام بها، فقد ولدوا في أوائل القرن العشرين (مع استثناء محدود) وشهد الثلث الثاني من هذا القرن العشرين أوج نشاطهم الشعري، وهم جميعا ينتسبون إلى الجزيرة العربية، ويعيشون – تلك الفترة على الأقل – في مجتمعات ذات طبيعة قبلية وثقافة سلفية تقليدية، وكان لهذين الأمرين أثر واضح في توجيه شعرهم انصياعا أو تمردا، وبصرف النظر – مؤقتا – عن أوجه الاتفاق والافتراق ودوافع كل منهم، وهذا هو محور اهتمامنا، فإن هؤلاء الشعراء الأربعة لهم مكانة فائقة بين أدباء أقطارهم، وعلى المستوى الخليجي عامة، وقد أدى هذا التقدير الخاص – أحيانا – إلى مبالغة تصل حد الجموح في اصدار الأحكام، وإسباغ الأدوار[2]. ونستطيع أن نجد مؤشرا لهذه النزعة في اطلاق الألقاب؛ فخالد الفرج شاعر الخليج، والزبيري شاعر الوطنية، وشاعر الثورة، والمعاودة شاعر الشباب، وشاعر البحرين، والخليلي أمير البيان بقطر عمان، ولا نستطيع أن نلوم الذين أطلقوا هذه الألقاب، فإنهم مسبوقون بأمير الشعراء وشاعر النيل، وشاعر القطرين، بل إن أحمد رامي ظل يلقب بشاعر الشباب إلى أن رحل وقد تجاوز السبعين، ومثله الأخطل الصغير الذي لم يكتف بهذا وإنما دعي باسم ديوانه الأول: شاعر الهوى والشباب،

فلعلها طبيعة فترة من الزمن، ولعل لها بعض الفائدة؛ أنها تنبهنا إلى مكانة الشاعر في مرحلته، بصرف النظر عن دقة التصوّر، أو اختلاف الحكم في زمن آخر.

(3)

إن إبداع هؤلاء الشعراء هو المصدر الأول لهذه الدراسة بالضرورة، وهذا المبدأ المنهجي يتطلب استحضار «كل» ما كتبوا، ولكن هذا الحصر الشامل لم يتيسر في كل الأحوال، فخالد سعود الزيد الذي نشر ديوان خالد الفرج بجزأيه (الكويت 1989) يشير إلى ملحمة «أحسن القصص» التي صدرت قبل خمسين عاما من التاريخ المذكور آنفا، وأعادت دولة قطر طباعتها، ويذكر أيضا أنه استثنى من النشر هزليات الفرج ومداعباته وإخوانياته (انظر ص18) زاعما أن الفرج كان يرفض نشرها لو أنه كان حيا!! ولم تأذن لنا الظروف أن نقرأ هذه الملحمة، فضلا عن المداعبات والهزليات التي لا نشك في أنها تضيف إلى فن الشعر عند خالد الفرج، لأننا نعتقد، وكما سنرى، أن موهبته الحقيقية ماثلة في هذه المداعبات والهزليات التي قلّل الزيد من شأنها، مهملاً قيمتها التصويرية، بصرف النظر عن مجافاتها لبعض الاعتبارات.

ولا يختلف الأمر بالنسبة للزبيري، بل لعله أشد اضطرابا، فباستثناء كتاباته أو كتيّباته السياسية التي لا تدخل مباشرة في نطاق ما نهتم به، نعرف أنه صدر له: «مأساة واق الواق» 1960، وديوان «صلاة في الجحيم»1961، وديوان «ثورة الشعر» 1963، وهنا نذكر أمرين: أننا لم نتمكن من الاطلاع على ديوان «صلاة في الجحيم» مع بذل المحاولات، فلم يصلنا منه إلاّ ما حملته صفحات مراجع وسيطة عن الشاعر، وهي غالبا قطع صغيرة، وليست قصائد. الأمر الثاني، وهو لا يقل أهمية عن افتقاد ديوان كامل، أن الشاعر الزبيري كان يتدخل بإعادة صياغة قصائده، أو بعض قصائده، بالحذف والإضافة والتعديل، لتناسب ظروفا متغيرة، كما فقدت ذاكرته أبياتا من قصائد لم يسجلها في حينها. لقد أشار إلى بعض هذا، وأشار باحثون آخرون في شعره إلى بعض آخر[3]. أما المعاودة فقد أغفل عامدا - في ما كتب عن فنه بمعجم البابطين - ديوانين صدرا له بعد ارتحاله عن البحرين إلى قطر، وهما: «دوحة البلابل»

و «القطريات»، ولعله - أخريات حياته - لم يعد راضيا عن لقب «شاعر القصر» الذي اكتسبه في قطر، بعد لقب «شاعر الشعب» الذي نشأ عليه في البحرين[4]. ومهما تكن دوافع الشاعر في «تجهيل» هذين الديوانين، فإن لهما دلالات متوقعة، فعلى افتراض أن مديح حكام قطر هو الغرض السائد، فإن ديوانيه الأخيرين يضمان مدائح في حكام البحرين، والمقابلة في هذا المجال يمكن أن تعطي مؤشرا دقيقا على مقدرة الشاعر على التصرف في المعاني، مع وحدة الأرومة، وتقارب الديار، واختلاف الجفوة والتقريب، ولكننا لم تتح لنا قراءة «دوحة البلابل» و «القطريات»، وفضلا عن هذا فإن المعاودة كتب عددا من «التمثيليات» التي دأب على اعدادها ليقوم تلاميذ مدرسته بتأديتها، وهي تمثيليات شعرية، وربما لو شئنا الدقة لقلنا إنها «نظمية» في مستوى تلاميذ المرحلة الثانوية - في أحسن الأحوال - وجمهور بسيط الثقافة ليس له بالفن المسرحي عهد، ولكن السبق الزمني - مهما كان المستوى الفني متواضعا - لا يفقد أهميته بالتقادم، أو تجاوز المستوى؛ لأنه لولا أن السابق نبّه ومهّد، ما استطاع اللاحق أن يدرك ويجيد، وهذه طبيعة التجربة الإنسانية[5]. وبهذا الجهد المبكر يأخذ الشاعر المعاودة مكانه رائدا من رواد المسرح البحريني، وهو المسرح السابق في الخليج[6]، وليس من شك في أن قراءة هذه المسرحيات المفقودة - مهما تكن قدرة التشكيل الفني - كان باستطاعتها أن تضيف إلى تصورنا لفن المعاودة في صنع القصيدة، وقد اتخذ ابراهيم عبدالله غلوم الاتجاه العكسي إذ تلمس عناصر درامية في بعض قصائد المناسبات الدينية والقومية.

ويشير «معجم البابطين» إلى أربعة كتب تشمل نتاج عبدالله الخليلي الشعري: من نافذة الحياة (1973) وحي العبقرية (1978) على ركاب الجمهور (1988) بين الحقيقة والخيال (1991) وقد وصف هذا الكتاب الأخير بأنه «مجموعة قصصية شعرية» وهذا الوصف يصدق أيضا على كتاب آخر سابق عليه، وهو : «على ركاب الجمهور» أما «وحي العبقرية» فهو الذي يجمع القصائد الغنائية، وهو ديوان ضخم (530 صفحة) متعدد الأغراض، أو المجالات، كما آثر الشاعر أن يصف أقسام ديوانه. على أننا لم نطلع على كتابه الأول، كما لم نقرأ قصيدته التي أشار إليها المعجم وهي بعنوان :«بين

الفقه والأدب» وهي أسئلة وأجوبة في الفقه نظمها شعرا، ومع أهمية الاحاطة بكافة ما أبدع الشاعر بقصد امتلاك تصور شامل لجهده، فأغلب الظن أننا لن نفقد الكثير بغياب هذه المنظومة، لأن لها أشباها كثيرة في ديوانه.

وهكذا ننتهي إلى سهولة حصر ما كتب الشعراء الأربعة وما نشروا، وصعوبة الإمساك به في صيغته الأولى، وصيغه المعدلة، بل ربما يصعب الحصول على «أي صيغة» كما سبقت الاشارة، ولا نستطيع أن نلقي كل الذنب على ما بين الأقطار العربية من حواجز التسويق والرقابة، أو سيطرة روح «الاقليمية» الزاحفة التي تجعل كلا بما لديهم فرحين، لأننا نلمح «التخلّف الحضاري» وراء كل قصور، أو تقصير.

(4)

حين انتصف القرن العشرون كان الشعراء الأربعة: الفرج والزبيري والمعاودة والخليلي في أوج قدراتهم الإبداعية إذ كان أكبرهم عمرا بلغ الخمسين، وكان أصغرهم تجاوز الخامسة والعشرين، وهي المساحة الزمنية الأكثر خصوبة في حياة الشاعر عادة. وهنا نرى من الضروري استحضار طبيعة هذه الفترة ذاتها – منتصف القرن العشرين – وهي فترة حاشدة بتفاعلات وطموحات وآمال وشهدت تغيرات مؤثرة يمكن أن نرصدها الآن بموضوعية (وقد ابتعدنا عنها نسبيا) لنرى كم أن كل ما نعيش الآن، – وربما مستقبلا إلى مدى ليس بالقصير – هو مستند أو مدين لأعمال وأحلام ومخاوف تلك الفترة المعنيّة.

وبالطبع فإننا لا نتوقف عند الجانب السياسي أو القومي أو الاجتماعي وحده، وإنما نضيف إلى كل أولئك «الشعر» الذي هو موضوعنا الأساسي، وباستطاعته – وحده – أن يكون مثل كرة البلّور السحرية، ترى فيها – حين تملك كلمة السر – كل ما تريد من أسرار. كان «البارودي» قد مهد الأرض لإعلاء البناء، ووضع «شوقي» قواعد هذا البناء المأمول، الذي تداولته أيدي «مدرسة الديوان» حينا و «جماعة أبولو» و «المهجر» حينا آخر، إلى أن تجمعت كل الاجتهادات والخبرات أمام جيل جديد تمثله نازك الملائكة، والسياب، وصلاح عبدالصبور، ويمثله في النقد محمد مندور، ورشاد

رشدي، ومارون عبود، وغيرهم.. إننا سنضع في اعتبارنا – لا محالة – الحياة القهرية، بل المقهورة التي كان يعيشها هؤلاء الشعراء في أقطارهم. يقول الزبيري: إن قراءة طه حسين أو العقاد أو حتى الرافعي والمنفلوطي كانت تعتبر عملا يعرض صاحبه لنقمة الحكام، وقد خرج، أو أخرج شعراء ثلاثة من بين هؤلاء الأربعة عن أوطانهم بضغط الفقر أو قهر السياسة، ولكنهم – مع هذا – كانوا يتنسمون روائح التجديد، ويتطلعون إلى المستقبل، ويحاولون تقديم النموذج الجيد لما يتمنون أن تكون عليه أوطانهم واقعًا، وشعرًا، في الزمن الآتي.

إن الدراسات القليلة التي اهتمت بأشعارهم تردّد مصطلح «المدرسة البيانية» أو «الكلاسيكية الجديدة» وصفًا لهذه الأشعار، فأول دراسة علمية عن شعر خالد الفرج تسجّل على الجانب الموضوعي لهذا الشعر «أنه يدور حول موضوعات تقليدية، ينبعث أكثرها من تلك المناسبات العامة التي كان يشارك فيها الشاعر، ومعنى ذلك أن هذه المناسبات لم تترك لخالد الفرج فرصة الحديث عن نفسه...» أما على المستوى الصياغي فتسجل على هذا الشعر افتقاره إلى التصوير، وقد يؤدي هذا الافتقار إلى شدة وضوح المعنى، وعدم استجابة الأسلوب لأكثر من تفسير[7].

وهذا الوصف يقارب بين الشعر وهذه النزعة البيانية، ولا يحول هذا التصور العام دون وجود ملامح رومانسية لدى الشاعر، كما في قصيدة : «الشاعر.. قصة مبتورة»[8] .أما عبدالعزيز المقالح فإنه يضع شعر محمد محمود الزبيري صراحة وتحديدا في اطار «الكلاسيكية الجديدة» التي يصفها بأنها تجمع بن الابداع والتقليد، وكما لم يكن الاستثناء مفسدا للقاعدة بقدر ما هو مؤكد لها، فها هنا – أيضا – سنجد المقالح ينبهنا إلى «قصيدتين رومانسيتي المنزع، كانتا – وما تزالان – تمثلان طليعة الشعر الرومانسي في اليمن» وهما قصيدة «البلبل»، وقصيدة «حنين الطائر»[9].

وهنا من واجبنا أن نوضح أن رومانسية هذين الشاعرين – الفرج والزبيري – تتجاوز هذه القصائد المشار إليها، ويمكن أن نتلمسها في الشعر الوطني والقومي، وفي شعر الشكوى والاغتراب، ومن هذا الباب سيدخل بعض من شعر المعاودة، على

أن الدور الذي يؤديه الخليلي - في سياق تجربة الشعر العماني - يقرن عند بعض الباحثين إلى دور «البارودي» بالنسبة إلى الشعر العربي عامة. إن الاهتمام «بالغرض» وتضمين قصائدهم لأبيات ومعان وصور من الشعر التراثي يؤكد هذه الصلة بالصياغة البيانية، لا يختلف كثيرا في هذا من وقف شعره على غرض واحد، مثل الزبيري الذي أخلص أداته الفنية ووجدانه للسياسة والتحريض، ومن يدور في موضوعات محددة، ومحدودة مثل الفرج والمعاودة، ومن تباعدت مجالات اهتمامه ما بين التصوّف، والتاريخ، والإخوانيات، مثل الخليلي. وسنرى في لغتهم ألفاظا حديثة، وتراكيب مستحدثة، تنافس هذا النزوع إلى التراث والحرص على استمداده، فضلا عن منهج القصيدة في ذاته، وهو يذكرنا دائما بالأساس الفني «التاريخي» الذي استندت إليه القصيدة التراثية عبر مئات السنين.

(5)

وبعد... فهذه مقدمات صغيرة، أردنا بها أن نقدم فرشًا عامًا لاكتشاف فن الشعراء الأربعة، مؤثرين أن نتدرج في طرح ما اتفقوا فيه من معاني الشعر وعناصر بنائه، أو اتفق فيه بعضهم... ومن خلال هذا نتعرف على وجه المخالفة عند من اختلف، ثم يكون لنا تعقيب عام كاشف يعيد العناصر إلى الأسس والمنطلقات، ومن ثم نلتقي بالصورة الكلية في غاية المطاف.

رباعيـات

وتُعنى الرباعيـات بالمشـتـرك الفكري والفني بين الشـعـراء الأربعـة، ولكن هذه المشـاركة لا تعني بالضـرورة الإقـرار بوحـدة الدافع أو الدوافـع، كمـا أنهـا لا تؤدي بالضـرورة إلى وحدة الأسلوب في التعبير عن هذه الخاصية المشتركة، وبهذا تتوقف المشاركة عند الملمح العام أو الإطار الشامل، الذي تصنعه في الأصل شروط موضوعية نابعة من طبيعة الظاهرة الأدبية المتفاعلة مع السياق التاريخي والوضع الاجتماعي.

الرباعية الأولى: الوطنية، والقومية، والإسلام

هذه الدوائر الثلاث ننظر إليها على أنها مستويات متداخلة (وليست متناقضة أو متضاربة) في الانتماء، ويتضح ما نريد بالتداخل ما نجد لدى شعراء آخرين معاصرين يستنزلون العلاقة الى مستوى التناقض، فالشاعر الداعية الإسلامي- من هذا الصنف - يتنكر للقوميـة ويعتبرها عنصرية (يشاركه في هذا بعض دعـاة الأممية) ويرفض «الوطنية» ويعتبرها وثنية!! «وقد يحدث مثل هذا الانغلاق من الشـاعر الوطني» الذي يضيق شعوره حتى يتحول الى «الإقليمية»، أو يتسع للقومية، ويجادل في أن «الإسلام» من أسسـهـا التاريخية. إن شـعراءنا الأربعة الذين عايشـوا فتـرة النهوض الوطني، وعاصروا الحلم القومي، ونشأوا أصلا في بيئات «محافظة»، ولم يتخلوا عن انتمائهم الثقافي والروحي للعربية، وللإسلام، استطاعوا، بدرجات متفاوتة، أن يوفقوا بين الدوائر الثلاث التي تتدرج اتساعا من الوطنية إلى القومية، فالإسلام، ولعل هذا أن يدل على طبيعة تكوينهم الثقافي والنفسي، فهم يميلون إلى «الاعتدال» والتوافق، ويرفضون الحدة والمبالغة، وهذه ليست صفات نفسية أو شخصية وحسب، ولكنها صفات فنية ايضا، وهنا لابد أن نشير إلى ملاحظة «خارجية» وهي أن زمانهم كان رفيقا بهم، فلم يضعهم في نقطة الاختبار الصعب، والاختيار الأكثر صعوبة. ولعله من النادر جدا هذا الموقف الذي وجد خالد الفرج نفسه فيه حين أراد أن يمدح الدولة السعودية، وأن يهجو - من ثم - خصومها الذين حاربوها في مرحلة ماضية، محاولين تقويضها، فيقول في

القسم الأول من «تاريخ آل سعود» وهو عن تاريخهم في نجد، تحت عنوان: «موقف المصريين والترك»:

ففي مصر قام الارنؤوط بدولة
ومن نجد قامت دولة تتأهب
وقد اقلقت ابناء جنكيز فكرة
تحاذر أن يحيا نزار ويعرب
فتصبح نجد دولة عربية
سيغدو لها نحو الخلافة مأرب

وهكذا أمام دوافع الصراع المذهبي السياسي تحول محمد علي وأولاده إلى مجرد «أرنؤوط» وتحول خليفة المسلمين ظل الله على الأرض، كما كان يدعي، إلى ابن جنكيز خان، عدو الإسلام ومدمر الحضارة الإسلامية، وفي حومة الصراع «يجمّل» الشاعر حركة التمرد على دولة الخلافة، فيكسبها المعنى القومي، إذ يجعلها ثورة لإحياء العروبة (نزار ويعرب) ضد تسلط الترك[10]. على أن الشاعر – في هذه المطولة التاريخية التعليمية، وبعد أن يصور المعارك، ويعتذر عن الهزيمة أمام جيش ابراهيم باشا، يأسى لمصير «الدرعية»، وما تدل عليه محاربة المسلم للمسلم:

لقد لاقت الدرعية الهدم والفنا
ولكنها قامت بما كان يوجب
فأمست لدين الله لحداً مهدماً
وعارًا بتاريخ الخديويّ يُكتب
فوا عجباً هم مسلمون وقد أتوا
بما ليس ياتي الكافر المتعصب

لقد غلط الشاعر في اطلاق لقب «الخديوي» على رأس الأسرة العلوية أو ابنه ابراهيم في مصر، فهذا اللقب ابتدع للخديوي اسماعيل الذي حكم بعد تاريخ تلك الأحداث بنحو نصف قرن، ولكنه لم يلمزهم بالعِرْق، واعتبرهم مسلمين، وإن كانوا قد فعلوا – في رأيه – ما لم يفعله الكافر المتعصّب!!

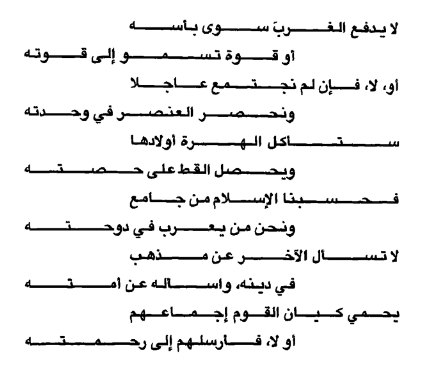
على أن الزبيري في هذا الاطار الموسع له تجربته الخاصة، فأكثرما يتجلى المعنى الوطني عند شعراء النصف الأول من القرن العشرين عامة يكون في منابذة الاستعمار، والدفاع عن المواقف الوطنية، ثم في تبنّي القضايا الاجتماعية الاصلاحية والدعوة إلى معاضدتها، وهذا أهم ما نجد في ديوان «الفرج»، وفي شعر المعاودة أيضا، وبدرجة أقل في شعر الخليلي المشغول بقضايا التاريخ والمذهب والأخلاق. أما الزبيري فإن شعره الوطني مجنّد في جملته لحشد الشعب اليمني واستنهاضه للخروج من صيغة العصور الوسطى في فكره، وسياسته، ونظمه، وها هنا تفصيل لا تساعد النصوص المتاحة على ابانة وجه الصواب فيه، على أنه لا يضيف إلى المعرفة بأفكار الشاعر عن ضرورة التغيير، والبحث عن سبيل للتقدم، حتى وإن اختلفت الطريقة؛ فقد قال الزبيري في بواكير تجربته عددا من القصائد في مدح الإمام يحيى بن حميد الدين، ومدح وليّ عهده (الإمام أحمد فيما بعد) وقد اشار في مقدمة ديوانه «ثورة الشعر» إلى شيء من هذا، وسجل أبياتا من تلك المدائح، بل سجل بعض ما استرحم به الإمام وهو في سجنه، وشرح دوافعه وحدود الممكن الذي كان عليه أن يتعامل معه مضطرا، وقد أدانه البردّوني، ودافع عنه المقالح والشامي، وإذا لم نكن نملك الصورة التفصيلية الصحيحة لتلك المرحلة، فإن الذي نتيقنه من خلال «معاني» القصائد أن الشاعر كان يجتاز مرحلة حلم التغيير، وحلم النهضة الشاملة، بصرف النظر عن «مناطحة» أوضاع راسخة بفعل الزمن، على أنه وقد عجز عن أن يحقق بقصائده أي هدف مما تمنّى، فقد استقر في وعيه ما أطلق عليه :«اليقين الثوري»، أي ضرورة التغيير بدءاً من الأعلى، وفرض الاصلاح[12]. أما المستوى القومي في شعره فإنه ضارب الى عمق الأيدلوجية القومية، لأنه صادر عن شاعر سياسي محترف أولا، ولأنه ينظر إلى الخلاص القومي على أنه أحد المداخل، إن لم يكن المدخل الأساسي، وربما الوحيد، إلى الخلاص الوطني[13]. وهذا المستوى من الانتماء الحزبي (بصرف النظر عن الحزب في ذاته) وهذا التوجّه الشديد التداخل ما بين القضية الوطنية والموقف القومي ليس له نظير لدى شاعر آخر ممن نعنى بهم، ولعل هذين الأمرين معا لم يتوافرا لشاعر آخر من بين الشعراء العرب المعاصرين.

أما الخطوط المتلاقية عند الشعراء الثلاثة فإنها تتجسد قوميا في قصائد عن فلسطين وإحياء مناسبات جهادها، وهذا أشد وضوحًا وإلحاحًا عند خالد الفرج الذي كتب قصائد عن وعد بلفور، ومذابح قبية، ونحالين، وفي «ديوان المعاودة» وضعت قصائد الشاعر عن فلسطين في باب الاجتماعيات، ولهذا وجه، لأن هذه القصائد كانت تلقى في احتفالات شعبية، بل إن احدى قصائد المعاودة عن فلسطين طبعت في صفحة مستقلة وبيعت للجمهور، وتمّ التبرع بحصيلة البيع للمجاهدين في فلسطين[14]. وها هنا فرق بين الشاعرين، فإنه مع اهتمام الفرج بقضية فلسطين نجد أن الدعوة إلى وحدة الجزيرة العربية (وليس وحدة الأمة العربية) هي الفكرة المسيطرة على قصائده، وهذا انعكاس متوقع لعلاقته (وظيفةً وشعرًا) بآل سعود، الذين نظم في جهادهم أهم قصائده. قد يأخذ هذا شكل تقرير الواقع، كما في قصيدة «الوحدة» التي رفعت إلى الملك عبدالعزيز حين زار الأحساء[15]، ومع هذا فإن «يقينه العربي» ظل مرتبطا بالجزيرة، وفي أحسن الأحوال فإن الفرج ينتقل بحلمه التاريخي القومي إلى الماضي حين كانت القيادة في يد عرب الجزيرة ليتجنب مصادمة الفكر القومي ومفاهيمه السائدة إبان تلك القصائد. ولعل قصيدته المشار إليها آنفا بعنوان «الوحدة» في تسلسلها أصدق صيغة تنبيء عن قلق الرؤية، فالرسول بطل قومي، من أهم ما صنعه أنه وحد الجزيرة، وفتح الطريق لوحدة أكبر:

وجـــــاء الـنـبـي عـلـيـــــه الـسّـ
ـلام يؤلف من شــملهــا مــا انتــثــرْ
فـــرجَ بـهـــا الشـــام والرافـــدين
عـــتـــيق، وشنّ الســرايا عـــمـــر
ومـــا وقف الـفـــتـح لولا الـشـــقـــاق
بصـــفـين والمعـــركـــات الأخـــر[16]

ويتأكد هذا القلق في قصيدة «الغرب والشرق» إذ يختمها بما يعتبر «توصية» أو «خلاصة تجربة»، فيقول:

والـغـــرب لا يســـمـع صـــوتـا لنـا
إن لـم يـك المدفـع فـي نـبـــــــرتـهْ



لا يدفع الغربَ سوى بأسه
أو قوة تسمو إلى قوته

أو، لا، فإن لم نجتمع عاجلا
ونحصر العنصر في وحدته

ستاكل الهرة أولادها
ويحصل القط على حصته

فحسبنا الإسلام من جامع
ونحن من يعرب في دوحته

لا تسأل الآخر عن مذهب
في دينه، واسأله عن أمته

يحمي كيان القوم إجماعهم
أو لا، فارسلهم إلى رحمته

لقد بدأ بالدعوة الى القوة، التي يمكن أن تعادل بالدعوة إلى العلم، والأخذ بأساليب الحضارة الحديثة، ثم يضع البديل وهو الوحدة (العنصر) غير أنه لا يلبث أن يعوّل على الجامعة الإسلامية، حتى وإن جعل العرب في ذروتها!! ومهما يكن من أمر فإن فكرة «الجامعة الإسلامية» كانت لاتزال قائمة في النفوس، منذ الكواكبي (وفي قصيدة أم القرى التي قالها تحية للندوي استهلها بالاشارة الى الكواكبي واجتماعه الرمزي بأم القرى) ولعل الشاعر لم يكن يجد تعارضا بين الوحدة الإسلامية، والوحدة العربية وإن لم يردد هذا المصطلح، بل كان ساخرا دائما من الجامعة العربية، غير أن تلمس روافد الموقف القومي لا تقتصر على القضايا السياسية، ولقد احتفى الفرج بزعماء الأمة، مثل الثعالبي، وأمين الرافعي، وغيرهما.

لقد تحرك شعر «المعاودة» على ذات المحاور، فحيى الكشاف الكويتي، والكشاف المصري، ورثى الملك غازي، ولكنه أكثر إلحاحا في ندائه للعروبة، وترديده للوحدة العربية الكبرى، وهنا لنا ملاحظة، فإن قصائده القومية عن فلسطين خاصة تنتهي بالتوجه إلى نداء أهل وطنه (البحرين) وكان هذا تفاعلا مع احتفالية القصيدة وإلقائها في مناسبة بين

جمهور، ولكنه ساعد على تعميق الشعور القومي وليس تعويقه بالختام الوطني، إذ اعتبرت الوطنية (النهضة) بمثابة مساهمة قومية ترتبط بمناسبة القصيدة. وبنفس الأسلوب، وربما لتحقيق ذات الغاية تنتهي قصائده الدينية بالتوجه إلى «بني يعرب»، ويكون توجيه المشاعر إلى العروبة، فيختم قصيدته في ذكرى المولد النبوي بقوله للعرب:

اقــيلوا عــثــارًا للعــروبة وارفــعــوا
عن الوطن المحــبــوب ضــيم عــداة(17)

وفي قصيدته الأخرى عن فلسطين، وقبل أن يهمس في الختام إلى أبناء البحرين خاصة بما يرجو لهم، ومنهم، يكون قد وفّى دينه القومي إذ يتساءل:

وايـن بـنـاة المجــــد مـن آل يـعــــرب
....

ثم يقول:

كـــاني باعـــلام العـــروبة حـــولهـــا
من الصــيــد أعــلام كــمــاة ضــراغم

وفي قصيدته «الوحدة العربية الكبرى»، وللعنوان دلالته، يخاطب تسعين مليونا، ويختمها بقوله:

شـــعب العـــروبة إن توحّــد شـــمله
وتـقـــاسم الســـراء والضـــراءَ
اضـــحى وحـــيــد الشـــرق في عليـــائه
واعـــاد عـــصـــرا لامـــعـــاً وضّـــاء

وفي أثناء القصيدة يتأكد مفهوم القومية، كما يتأكد وضوح الشرط القومي:

فـــتـــرى بلاد العـــرب كـــلاً شـــامـــلاً
من فـــاس حـــتى القـــدس فـــالزوراء
إمـــا تـبـــاعـــدتِ الديار وكـــدّرت
ايدي الجـــهـــالة والضـــلال صـــفـــاء

فلســـانـنـا الـعــــربي أفـــضل جـــامعٍ
يصل العــــرى ويوحـــد الأرجــــاء[18]

أما عبدالله الخليلي فله في هذه المرتكزات الثلاثة (الوطنية والقومية والإسلامية) موقفه الخاص الذي لا يتشابه مع شاعر من الثلاثة، فالوطنية العمانية عنده ذات بعد تاريخي، ديني، ولهذا امتزجت بالمحور الثالث (الإسلامي) ولم تمر عبر الشعور القومي، إنه يفاخر بعمان، وبتميزها المذهبي، وينفق منظومات مطولات في هذا الغرض. وهذا واضح في تقسيم ديوانه «وحي العبقرية» إلى مجالات، فبعد المجال الأول: السلوك أو التصوّف، والمجال الثاني: المدح النبوي، والمجال الثالث: في الحكمة.. نصل إلى المجال الرابع: الوطنيات،وعماده مطولة بعنوان: عمان في أحسن السلوك[19]، وهي همزية ذات طابع مدحي وعظي تاريخي، ويتضح هذا في ندائه:

يا لقــــومي، وكل اتبـــاع خــــيـــر الـ
ـخلق قـــــومي أين الـتــــقى والإباءُ
أنـا أدعـــــــــوكم إلى الـلـه في أحـ
ـسن قـــــول، من كل حـــــول براء
فـــأجــــيـــبـــوا يا قـــومنا داعي اللـ
ـه إذا كــــان فـــيكم إصـــــغـــــاء

ومن هذا المنظور يتباهى وطنيا:

يا عـمـــان اسلكي ســبـــيلك مـــا اسطعـ
ـت فللدين بعــــد فـــيك بقـــاء

وفي قصيدة «إلى رجال الاستقامة»[20] التي تبدأ بمدح الإمام مدحا يخرج إلى الاستحالة اللافتة، يعيد الوطنية إلى الدين، ولا يخرج المجال الخامس: ملحمة تاريخية، عن هذا المحتوى، إذ دعامته مطولة تاريخية بعنوان «عمان في سجل الدهر»، وهو في الحقيقة سجل أئمة عمان، وتاريخ مذهبها الإباضي في حروبه، وإن قدّم لغرضه بإشارات تتصل بالجاهلية، وببعض الفتوحات الإسلامية.

وفي هذا السياق يصل إلى مدى المفاخرة بالمذهب والانغلاق عليه حتى يقول:

نحن أبناء الشراة الصادقين

نحن أبناء السراة الصادعين

ومن ثم يصل إلى أن يغمز الرشيد وينتقصه:

....

جيش هارون إمام المترفين

فدحرناهم وكانوا طعمة

وأسرنا قائد المستكبرين!!

فهذا الخليلي نغم منفرد في المنظور الإسلامي، وستكون لنا وقفة مع ما أطلق عليه شعر «التصوّف» لأننا نعتقد أنه لم يكن متصوفا وإن كان ملما ببعض المعارف الصوفية. على أن القومية عنده، كما وضع لها عنوانا في المجال السابع، تتجاوز ما وضع تحت هذا العنوان الذي أشار إليه الفهرس ورفع من الديوان لسبب ما[21]، فما كتب تحت عنوان «الإخوانيات» هو من صميم الشعر القومي، فهؤلاء الإخوان في مصر، والشام، والكويت، ولبنان، وتونس، والجزائر، واليمن، وهو لايقصر حديثه على هذاالصديق أوالحفل الذي يخاطبه (وهي قصائد ألقيت في ندوات بتلك المناطق، أو أخذت شكل الرسائل المتبادلة) إنه يعرج على تاريخ ذلك البلد، وطبيعته، فيشيد بهذا، ويجمّل ذاك، ويتشوق ويباهي بشعور قومي فياض، وهذا نموذج من استطراده السياقي في قصيدة وجه بها إلى صديق له كان في دمشق، فإذا به، بعد أن يعلي من شأن هذا الصديق يتوقف عند «دمشق» في ذاتها لأدنى ملابسة – كما يقول القدماء – فيقول:

تروح وتغدو في دمشق وريفها

هصورا على غيل من الفخر معشبِ

فلله ما احلى دمشق طبيعة

وأكرمها قوما على كل يعرب

وأحلى رياض الغوطتين تخطها

يدا بردى في أسطر لم تعرّب

كــأن نســيم الغــوطتين سُحــيــرة
تدافع أنفـــاس الحـــبــــيب بمرقب
كـــأن شـــذاها عـــرف غـــيــد نواعم
تهـــادين في عـــرس لأحـــور أشنب
كــــأن ظبـــاها في الرياض رواتعـــاً
دمىً تتـــرامى بين لام ومـــعـــجب

ويستتمّ الشاعر أربعة عشر بيتا في تجميل العاصمة العربية العريقة، وإظهار تعلقه بها، وهذا الشعور لا يبدو عارضًا من حيث العاطفة الأصيلة، العميقة، وإن كان عارضا بالقياس الى بناء القصيدة، لكنها طريقة عبدالله الخليلي التي لم يستطع تجاوزها.

الرباعية الثانية: الحس بالقبيلة

وهذا جانب يتصل بقضية الانتماء التي سبق عرضها في الرباعية الأولى، فالقبيلة: (وليس القبلية) وحدة اجتماعية ليست نقيضا للوطنية أو للدائرة الأوسع، ولكن دلالتها «وجودًا» تتجاوز المؤشر الاجتماعي الى الوعي السياسي والمدى الروحي الذي يحدد آفاق الشاعرية. وقد فضّلنا التعبير عما نقصده من تقصّي هذا الجانب لدى الشعراء الأربعة بأنه الإحساس أو الشعور بالقبيلة، ككيان، وقوة، عن التعبير بما قد يدل على «روح» القبيلة، والانتماء إليها، لأن المعنى الأول قسمة بين الشعراء الأربعة، والمعنى الثاني، بدرجة ما، عند بعضهم وحسب.

كان خالد الفرج دوسريًا، وقد تصرف على هذا الأساس وفاخر به، فقد ساقه البحث عن الرزق من الكويت إلى الهند، وأعاده من الهند إلى البحرين، وهناك تعرف على الدواسر بمدينة البديع فأحلوه ضيفا عليهم – كما يقرر خالد سعود الزيد[22] – وحين اضطربت الأحوال في البحرين وأكرهت الدواسر على النزوح إلى الدمام، خرج الشاعر إلى الكويت، ورغم ما لقي بها من تكريم وإغراء بالبقاء، فإنه ما لبث أن ذهب إلى الدمام «حيث قبيلته وأبناء عشيرته».

من الطبيعي أن يكون للشاعر قبيلته مادام هذا النظام الاجتماعي هو الصيغة المقبولة، ولا يلام على حبها، والاحتماء بها، وقد ذكرنا هذا لنرى كيف انعكس أسلوب المعايشة على المستوى الشعوري، فإذا بالشاعر - في بعض المواقف يهبط الى مستوى الفخر بالماضي القبلي، متباهيا على سائر القبائل العربية. إنه يختار عنوانا لقصيدة رفعها إلى شيخ البحرين بمناسبة العفو عن «جماعتنا الدواسر» هو :«عن قومي»[23]، أما قصيدته عن «الخُبر»[24] فإنه ينص في ديباجتها بأنها كانت سكنا للدواسر، ويصف ماضيها إذ كانت من بلاد عبدالقيس:

دار لعـــــبـــــدالقـــيس مـــــبـــــدؤها

أرض الـعـــــــــــراق إلـى ربـى قـطـر

ويعود إلى عبدالقيس في قصيدة أخرى بعنوان:«ربيعة في البحرين»[25] ويفاخر بوائل، وزعيميها كليب ومهلهل، ثم عمرو بن كلثوم قاتل عمرو بن هند (في ما زعموا) ولكن كيف يصور ذلك التاريخ القبلي؟:

مـن وائـل والمجـــــد مـــــجـــــد بـاذخ

مـــــتـــــواصـل الأسـنـاد بـالأسـنـادِ

مـنـهـم كـلـيبٌ ذو الحـــــمى ومـــــهلهلٌ

ومـــصـــفًـــد الأمـــلاك بـالأصـــفـــاد

عـــمـــرو الـذي قـــتل ابن هندبينمـــا

كل الـقـــبـــائل أسلست بـقـــيـــاد

قـــــوم هـمُ مـلـؤوا الـبـــــلاد دوارعـــــاً

وركـــائـبـــاً مـــحـــمـــيـــة بجـــيـــاد

هـم دوّخـــــوا مـــــدن الملوك وطوّعـــوا

أبـطـالـهـــــا مـن حـــــاضـــــرٍ أو بـاد

إن الشاعر في حماسته للفخر القبلي، والإشادة بأرومته الضيقة، نسي أو تناسى أن القبائل التي أسلست قيادها خاضعة، وأن الملوك المصفدين، وأن الملك المقتول جميعا هم عرب أيضا، ومن جمال الادراك وسلامة الشعور أن يطوي تلك الصفحة التي تعاكس كل ما

يتطلع إليه من وحدة الجزيرة، إن لم يكن وحدة الأمة العربية. لقد أثرت هذه النزعة الضحلة القاصرة حتى على تصوره لما يدعو إليه من وحدة الجزيرة العربية:

عـرّج بنا نحـو الخيـال فـإنه
رحْبُ المجـال لذيذةٌ خطراتهُ
هل في الجزيرة غير شعب واحدٍ
قد مزّقت بيد العدا وحداته؟
مَنْ لي (ببسمرك) يضم صفوفه
وعليه تجمع نفسها أشتاته
فيعيد من هذي الممالك وحدةً
والعلم تخفق فوقها راياته
شعبُ بنو قحطان ركنُ أساسِه
وبنو نزارٍ في العلا شرفاته

وصحيح أن واقع التجزئة كان قاسيا، وأن مجرد التفكير والدعوة إلى وحدة الجزيرة يمكن اعتباره خيالا شاطحا وخطرة حالمة لذيذة، ولكن اقامة هذه الوحدة المتخيلة على أساس من قحطان وعدنان (أو نزار) هو قصور وعجز حتى في الحلم والخيال، فكأن الشاعر لا يعرف أن صراع قحطان ونزار كان أول الوهن، وخاتمة المصائب في الأندلس، وهل كان - في منتصف القرن العشرين - لا يدرك أسس الوحدة السياسية وشرائطها، وأولها الخروج من قمقم القبيلة؟!

ويشترك الحس بالقبيلة مع الاتكاء على النموذج التراثي العربي في توجيه صفات المدح، وفي هذا يلتقي الفرج والثلاثة الآخرون، فالفرج يمدح عبدالعزيز آل سعود بما كان يمدح به شيخ القبيلة منذ خمسة عشر قرنا، وهذا «الاستهلال» يوضح بما فيه مقنع:

نَمَتْكَ جدود من ربيعة أصلهم
بهمْ فخَرَ الحيّان بكرٌ وتغلبُ
أساطينُ مجدٍ من سعودِ بن مقرنٍ
إذا مات منهم طيّب جاء أطيب(26)

ولم يكن شعر الزبيري في مديح الإمام يحيى وولي عهده أحمد بعيدا عن هذا المرتكز، رغم طرافة التخيل وحداثة اللغة والصورة، فلم يكن تقليديا ناظما مثل الفرج، لكنه ينظر إلى «الإمام» نظرته الى خليفة الله في أرضه، وهي ذات النظرة التي حملها شعراء المديح في العصرين الأموي والعباسي للخلفاء.

إن القدر المحدود جدا الذي أذن الزبيري بأن يسجله في ديوانه بعد تغيّر موقفه من «الإمامة» يكفي ليدل على تمكن هذه النظرة التقديسية. يخاطب الإمام أحمد حين كان وليا للعهد:

تبدو لنا فتهيم فيك عيوننا
وذكاء في آفاقها لا ترمق
وكأنما صورت من أبصارنا
فتكاد تخطف بالجفون وتسرق

ثم يقول:

خذ بالقلوب ففي يديك زمامها
والقلب يقرن بالولاء ويوثق
وانشر ضياءك في سبيل حياتنا
فمسيرنا في غير نورك مولق
طر حيث شئت بنا فإنا معشر
سنطير إثرك في العلا ونحلّق
كن كيف شئت لنا، فإن مصيرنا
بيديك والدنيا إليك تحلق(27)

أما عبدالله البردوني فإنه يتعقب الزبيري في مدائحه القديمة بدعاوى فنية وموضوعية، ويعقد فصلا عن فن المديح، يستشهد فيه بمدحه في الإمام يحيى تكشف عن اعجاب عظيم بالرجل، وتقدير لدوره في صدّ موجة التمدّن التي يتبنّاها الغرب:

نور النبوّة من جبينك يلمع
والملك فيك إلى الرسالة ينزع

صـديت عنا الغـرب إذ هو شـاخص
متحضّر، حتى يراك فيرجع
والدين أسمى فطرة وعقيدة
مما يرى المتمدن المتصنّع
إن التمدّن ضلّةٌ فتّانة
وإخالها عما قريب تقشع
يكفيك أن الشعب حولك قائم
يرنو إليك، ويرتجيك ونخضع
دانت لعرشك أمة يمنية
يسمو بها عاد ويفخر تبّع

ويقول البردوني في وصف هذه القطعة من الوجهة الفنية :«والقصيدة إلى ختامها من هذا النسق الرفيع الرنان، وأهم علامة جودة القصيدة هو استمرار الحرارة من المطلع الى الختام، إلا أن المديح فيها ماضويّ النهج جديد الصور والتصوّر، إذ حفلت القصيدة بصفات الممدوح وقيامه بالأمر على أتم وجه، فهو يسهر على أمن الشعب وهو نائم، ويقاتل أعداء البلاد والشعب في راحة هدوئه»[28]وإذ يوازن البردوني بين هذا النهج من المديح، وفن شوقي وحافظ ابراهيم في مدح سعد زغلول فإنه يقارب موقفنا من القضية التي نثيرها في حدود هذا الغرض الفني، فنحن لا ندين المدح في ذاته ولا نرفضه في مجموعه، ولكن ندين روح التقديس والمبالغة وتلبيس المواقف، ندين المدح بروح شيخ القبيلة الذي يملك من أمرها كل شيء، ولا معقب لحكمه، فالزعيم الوطني، أو رجل النهضة، أو الملك المأمول لصنع التقدم ينبغي أن يمدح بغير ما قرأنا لدى الفرج أو الزبيري. لقد اعتذر الزبيري عن مدائحه، ليس بالتراجع التام عنها وحسب، واتخاذ مسلك مخالف لكل ما كان يعتقد، وإنما أيضا بالكشف عن الدوافع النفسية والعملية التي سوغت تلك المدائح في حينها (انظر: ثورة الشعر ص٢٢-٢٧) وفي هذا يختلف عن الفرج الذي لم يتوقف عن التهكم من الجامعة العربية ورجالها، كما سنرى.

ولا يختلف الحسّ بالقبيلة وصفات المدح القبلي عند المعاودة عنه عند الفرج، وفي هذا التشابه ما يؤكد قوة النظام الاجتماعي السائد، وأهمية التطلع إلى النموذج التراثي في

القصيدة المادحة، ففي صدر ديوانه «لسان الحال» يضع صورة لحاكم قطر، ويمدحه بأنه «المفدّى من سلالة دارم وسيدها» - مع أنه، وهو أمير البلاد - سيد دارم وغير دارم أيضا. وفي مدحه لآل سعود يذكر «وائل» الجد الأعلى الذي يجمع آل سعود إلى خليفة، أما صفات المدح ففي صدرها الحياء والتعفف(29). ويمثل هذا يمدح حاكم البحرين:

رايت أروع يُستسقى الغمام به
مباركٌ كله حُسن وإحسانُ

وهذا الحاكم من صفوة من بني عدنان ، الذين هم:

اكفُّهم للندى والسيف قد خُلقتْ
وفوق هاماتهم للملك تيجان(30)

إن عدم التفكر في الصيغة الملائمة لمديح ملك أو حاكم في منتصف القرن العشرين، قد أدّى إلى نتائج سلبية، من أهمها رفض هذه المدائح جملة لما فيها من افتعال وقصور، أما المعاودة فقد ساقته تقليديته إلى الخطأ والاضطراب، فهذا مطلع قصيدة قالها في حفل بمناسبة الإسراء، وكانت أحداث فلسطين ملتهبة، فرأى أن يكون نهج القصيدة قوميًا يحيي جيوش العرب المقاتلة في فلسطين:

هلل الشرق للفحول الأكابر
وحنى الغرب رأسه وهو صاغر
حين لبّى الجهاد كلُّ أبيّ .
من ظفار إلى بلاد الجزائر
وتنادت نزار في كل حيّ
تنتخي من قبيلها والعشائر(31)

فتأمل كيف بدأ بالشرق، ثم كيف انتهى إلى «نزار» وهي لا موقع لها في القضية الحاضرة، ولا يذكرها غير شاعر يعيش في غير زمنه. ويتأكد هذا التسلط من قيم القبيلة حتى في تحيته لقيام دولة الباكستان، فإنه بعد أن يحيي مسلمي الهند

وشجاعتهم في انتزاع حقهم يعرض إلى شيء من تمجيد مؤسس الدولة الجديدة فتكون السقطة الخاذلة:

والملك يبنيه شهم مثل قائدكم
«جناح» لا رتب تغريه أو صُررُ[32]

وما هكذا يمدح بطل قومي أسس دولة عظيمة، فقد وصفه بأنه مؤسس ملك، وأنه قائد، ثم اجتذبه طبعه «القبلي» فمدح الرجل بأنه لا تخدعه رتبة، ولا تؤثر عليه عطيّة!!.
وقديما استهجن النقد العربي قول البحتري يمدح المعتز بالله:

لا العـدل يردعه ولا الـ
ـتعنيف عن كرم يصدّه

فقال ابن رشيق: من ذا يعنف الخليفة على الكرم أو يصدّه؟ هذا بالهجاء أولى منه بالمدح. وكذلك عاب ابن رشيق على الأحوص قوله للملك:

وأراك تفعل ما تقول، وبعضهم
مَذِقُ الحديث يقول ما لا يفعل

فقال: إن الملوك لا تمدح بما يلزمها فعله كما تمدح العامة[33].

وبصرف النظرعن ارتباط هذه الأحكام النقدية بتصور خاص لأهل السلطان، فإنها تعين على ما نراه من أن المديح إن لم يكن في موقع الاستهجان بذاته كغرض شعري فإنه حين يوجه إلى الملك /الرمز ينبغي أن يحاذر في إسباغ الصفات وتصوير الآلاء، فإذا كان الشاعر من دعاة الاستنارة، من مجندي التقدم، لا يكف عن الدعوة الى الأخذ بالعلم والاهتمام بالمجتمع، وكان شعراؤنا الأربعة من هذا القبيل، فإنه من الواجب أن يتعامل مع القصيدة المادحة بكثير من الحذر، وأن يمدح - إذا رأى في هذا ضرورة ما - وهو يستحضر في ضميره كل ما يجنده ويدعو إليه من مبادئ، استبعادا لشبهة الملق، وحرصا على تكافؤ الأهداف في شعره، وتكامل شخصيته.

وإننا لنتساءل ماذا يعرف هؤلاء الشعراء عن مجد عاد وتبّع الذي أشار اليه الزبيري، وكذلك أشار المعاودة إلى عاد أيضا، بل إنه ليدعو الأمة كلها إلى بعث مجد عاد:

فسعيا أمتي للمجد سعيا
عسى بالعلم والآداب نحيا
وللهدف العظيم نصيب رميا
عسى أن ندرك الشأو القصيا
ونبعث بالتكاتف مجد عاد[34]

فما هذا المجد؟ وكيف نتصور المستقبل في ضوئه؟ وفي قصيدة للفرج – أشرنا إلى بعض منها – يحفزنا الشاعر – عبر المثال البحريني – إلى الاعتزاز بمجد عاد، ويضيف إليه ثمود أيضا!! وإن اعترف بأن الزمان أخنى على هؤلاء جميعا[35] وإذا لم يكن الخليلي قد خصص مجالا من مجالات ديوانه الأحد عشر لفن المديح، فإن كثيرا من شعره التاريخي يقوم على المديح بل الإسراف فيه، لأنه يمدح أئمة المذهب الذين يسبغ عليهم صفات تجاوز مألوف ما يوصف به الزعيم أو السلطان، ولم يغب حسّ القبيلة حتى في ما يمكن تصنيفه – بالنظر إلى الغرض العام – في الشعر القومي، ففي قصيدته بعنوان:«الدوحةاليمنية» فإنه يمدح صديقه – الموجهة إليه القصيدة – بانتسابه القبلي:

من الأزد أُسْد الروع في فرع يحمد
شراة لشارٍ من خروصي ليشجب[36]

وفي قصيدته في إحياء ذكرى ابن زيدون، وقد عقد الحفل بتونس، ينادي صاحب الذكرى: «أخا قريش» وبعد أن يحيي العروبة لا يجد تناقضا في تمجيد وطنه من منظور قبلي، فيصبح الوطن والقبيلة مترادفين:

هذي عمان لتاج الشرق مفرقة
وللعروبة عرش والغنى مينا
عرش تربع عيص الأزد هامته
يجلو التبايع والصيد الميامينا[37]

أما أهم مراثيه فإنها تنصّ على انتساب واحد أساسي، وهو أن المرثي من آل كندة، وقد تتكرر هذه الصيغة في المرثية الواحدة مرات[38].

قد تبدو هذه الإشارات عند الخليلي وغيره أمورا مألوفة مقبولة، بل مطلوبة أحيانا في أعراف البيئة، ولكنها من مستوى الوطنية والقومية تحدّ الرؤية، وتنتقص التصوّر، وتحرّف الأهداف، فشتان بين مفاخر القبيلة، وطموحات الوطن، ومطالب الانتماء القومي.

الرباعية الثالثة: من التراث إلى مقاربة العصر

كان شعراؤنا الأربعة في صميم أحداث عصرهم، قراءة السيرة الذاتية لكل منهم تؤكد هذا، كان الفرج رفيقا للدولة السعودية المنطلقة من نجد، يسجّل انتصاراتها ويهجو خصومها، وعاش الزبيري ما بين مجلس الإمام ومطاردته إلى المنافي حتى لقي ربه برصاصة غادرة لقاء نهجه السياسي، وانتقل المعاودة ما بين قطرين من أقطار الخليج، ومدائحه للحكام ومشاركاته في المهرجانات الوطنية مؤشران على موقعه ودرجة تفاعله مع الأحداث، أما الخليلي الذي ينتسب إلى بيت الإمامة أصلا فإن تفاعله مع حركة الأدب في عمان وخارجها نجد دليله في قصصه الشعري الذي اختار له عنوانا مبينا وهو :«على ركاب الجمهور»، وله قصائد ألقيت في محافل عربية بمصر وتونس والجزائر وغيرها. ليس بين الشعراء الأربعة شاعر معتزل، أو يخاصم عصره، ونستعيد الآن أمرين: نوعية الثقافة التي نشئُّوا عليها، وحركة المجتمع وتطور الشعر في الحقبة التي شهدوها .. وبين هذين الخطين تعارض كبير، فليس بينهم من تلقى تعليما حديثا منظما أو مكتملا، وأطولهم باعا في هذا المضمار هو الزبيري الذي تلقى قسطا من التعليم العالي بكلية دار العلوم، ما نظن أنه وقد كان مشغولا بتجنيد أبناء اليمن في القاهرة وراء مبدئه السياسي، قد أتيح له أن يتقن عن أساتذته ما تلقاه. الثقافة الدينية واللغوية التراثية المحدودة هي القدر المتاح، ثم يترك الأمر لمقدرة كل واحد على الاطلاع، واستعارة الثوب الذي يريد أن يظهر به بين المتأدبين، ولعل هذا أن يفسر لنا بعض الظواهر اللغوية والفنية التي سنصادفها. أما الزمن الذي شهد أحمد

شوقي ومسرحياته، والعقاد ومبادىء مدرسة الديوان، والمهجر وتجديداته، وروومانسية جماعة أبولو وطغيان الذاتية، ثم مدرسة الشعر الجديد المطالبة بالتفعيلة، والثورة على البحر الشعري، وتصنيفات الغرض الشعري، واللغة المستجلبة من المعاجم... فإن أصداءه لابد أن تكون قد بلغت أسماع هؤلاء جميعا، ومن ثم يحق لنا أن نتساءل أين يقع هؤلاء الشعراء – فنيا – بالنسبة لحركة العصر الشعري؟ لقد كتب الفرج قصيدتين عن أمير الشعراء، إحداهما باسم البحرين تحية له عند مبايعته بإمارة الشعر (1927) والأخرى عند وفاته (1932)[39] وإذا كان من العبث أن نطالب شاعرا بالاقتداء بشاعر أو تقليده، مهما كانت درجة الإعجاب أو الهيمنة الفنية، فإنه من العبث أيضا، أو قصور الموهبة أن يتغافل عن كل انجاز فني صنعه زمانه. وقد كان الزبيري نزيل القاهرة وعاصر محمد الفيتوري فيها، وظهر ديوان «أغاني افريقيا» في تلك الفترة، وكان الفيتوري ثائرا، كما كان الزبيري ثائرا، ولكن ثورة الفيتوري لم تتوقف عند حد المعتقد السياسي، إنها ثورة فنية أيضا، شملت نظام القصيد، ولهذا أمكن لها أن تتطور (فنيا) وأن تواكب حركة التجديد، في حين ظل شعر الزبيري على نهجه الأول، بل لعل بداياته خير (فنيا) من نهاياته. وإذ يتطلع المعاودة إلى الشكل المسرحي (ومسرحياته مفقودة وهو نفسه لم يكن يعرف عنها شيئا) فلسنا نظن أن هذا التطلع يتجاوز قدرة قصائده وهي تقليدية، نثرية، لا تحمل رائحة عصرها، ولا تعكس أي درجة من الوعي بمطالب التصوير الفني، رغم محاولات التجميل التي بذلها بعض النقاد في هذا السبيل، أما الخليلي الذي خصص المجال الحادي عشر في ديوانه «وحي العبقرية» للشعر القصصي، فإنه لم يجاوز نظم حكايات وأخبار من التاريخ ومن طرائف ونوادر العرب، بعبارة أخرى: لم يستطع مغادرة التراث، (وربما لم يف بحقه في هذا النظم) ثم عاد إلى الشعر القصصي في مجموعة أطلق عليها : «على ركاب الجمهور: من الشعر الحديث» والتحديث هنا لم يجاوز اصطناع الحوار في حكايات تراثية أيضا، وسنعود إلى العناية بهذا الجانب، وما يعنينا الآن أن الشاعر الخليلي يقول في مقدمته لهذه المجموعة النظمية القصصية: «فقد أحببت أن أكون في صف الجماهير، وأن آخذ بأطراف هذا الشعر (يعني القصصي) وكنت قد قرأت مرة «مأساة الحلاّج» مسرحية

طويلة، فتناولت قصة «كيف أعمل» وأخذت بها أسلوب الشعر الحديث، وتابعت السير وراءها نزولا عند رغبة الجمهور، ولكني تقيدت نوعا ما بالتفعيلة والقافية» وجميل من الشاعر أن يكشف عن مصادر التأثير فيه، وتحريكه في اتجاه مختلف، أو يظنه يختلف عن سابق تجربته مع الشعر، وجميل منه أيضا أن يفكر في المتلقي (الجمهور) وأن يجرب موهبته في اتجاه يراه أكثر قبولا من الذوق الأدبي العام، وجميل - أخيرا - ألا يفقد الشاعر ذاته وقناعاته فيكتب حسب المواصفات السائدة، ولو تحت ضغط مقولة «الزبون دائما على حق» فقد استجاب للشكل القصصي، ولكنه تمسك بالوزن (بالبحر أو بالتفعيلة) كما تمسّك بالقافية[40].

هكذا تعلن الوشائج عن نفسها بلا مواربة، ولكن الثمرات الفنية لم تكن أبدا في مساحة هذا التواصل أو التطلع الذي حملته النيات، ولم تحققه القدرات، فظلت مفاهيم التراث اللغوي والشعري هي الغالبة، على الرغم من أن اطلاق بعض الأحكام العامة لا يأخذ حجم المخاطرة، فقد كان الفرج، رغم لغته التجريدية الخالية من المجاز وأنواع التصوير الفني يملك قدرة واضحة على رسم الصور الكاريكاتورية، وهو يرسم بالكلمات دون لجوء إلى المجاز، ونستطيع أيضا أن نقول إن لغته هي الأقرب إلى اللغة العصرية (الصحافية)، ونستطيع أن نزعم أن الزبيري هو أنقى من أخلص أداته الفنية لدعوته السياسية، وأنه كتب رواية سياسية تعليمية متميزة، ومع هذا فإن عوامل الجذب «التراثي» ظلت تمارس سيطرتها على الملكة الشعرية لدى هؤلاء الأربعة، وإن بدرجة تختلف.

قد تكون نقطة البداية الصالحة لفحص العلاقة بين الآثار التراثية ومحاولة التحديث ماثلة في تعريف الشعراء الأربعة للشعر، إن هذا التعريف - إلى حد كبير - يرتكز على المفهوم الخاص، ويكشف عن «رسالة الشاعر» كما يعتقدها كل منهم.

أما الفرج فله قطعة بعنوان «الشعر» وقصة منظومة بعنوان «الشاعر»[41]. وفي القطعة يصف شعره ومنهجه بدقة بالغة. يقول:

والشعر - لولا بحور الشعر واسعة -

أدواحه، كل زهر جاء من فن

وما العروض سوى الأغلال مقفلة

من القوافي بأقفال على الزمن

وربّ معنى لطيف غير متزن

تركته لسخيف اللفظ متزن

إني أرى الشعر في المعنى ولست أرى

في عابد اللفظ إلاّ عابد الوثن

واللفظ مهما بدا في الوزن مؤتلفا

تأتي المعاني له كالروح في البدن

إنه يهاجم العروض، وجنايته على المعنى، كما يعتبر الشعر معنى، ويتسق هذا ومهاجمته العروض، وحين يعرض لعلاقة اللفظ بالمعنى فإنه لا يجاوز ما قال القدماء: اللفظ جسم روحه المعنى. ولكن شعر الفرج لا يصنّف فنيا من أشعار المعاني كما كان يصنّف شعر أبي تمام أو المتنبي أو المعري، إن المعنى عنده يعني نظم الأفكار - مهما كانت عامية أو سطحية - دون اهتمام بالتصوير أو العاطفة، ومن هنا كانت منظوماته التي استهلكت نصف شعره في تاريخ نجد وآل سعود، وهو نمط يعيد إلى الأذهان المنظومات العلمية التي استشرت في أزمنة تدهور الثقافة العربية (العصر المملوكي وما بعده). وأي شعر نجده في «تعليقه» على الصدام بين الملك عبدالعزيز وقبائل البادية التي ناصرته أولا، ثم عارضته حين تطلع إلى «تمدين» الدولة؟يقول الفرج:

ومن أكبر البلوى عليه قبائل

من البدو في تلك الممالك تضربُ

يسيل دم الثارات بين بطونها

وديدنها في الغزو تسطو وتنهب

ومن رام إحياء الشعوب فلا أرى

يتمّ له وسط البداوة مطلب

ولا أرى فيهم والجهالة طبعهم

وعادات سوء عندهم وتعصّب[42] ..الخ

لقد أدى هذا التصور للشعر، وأنه معنى ، وأن العروض قيد وغلّ، إلى شيوع النثرية، واللغة التقريرية، حتى يقول عن اللاجئين، مثلا:

يا قوم، هل فقد الإنسان قيمته

فصار يا قوم كالمستاسد الضاري

الا القلوب، ألا العطف، ألا الصلة

حتى ولو من صلات الجار للجار[43]

ولسنا نظلم شعر خالد الفرج إذا قلنا أن الكثير من شعره ينتمي إلى هذه الطريقة المجافية لروح الشعر وفنه قديما وحديثا، ومن الطريف أنه في قصة «الشاعر» يصور شخصية عصابية مريضة، تتنكر للمشاهد، للواقع، وتعيش بفكرة غريبة، تطلب بها تحقيق خيال لا يتحقق، وتلقى حتفها ثمنا لهذا الجفاء للواقع.

أما الزبيري – وشعره سياسي في جوهره كما اشار هو نفسه – فإنه في مقدمته لديوانه «ثورة الشعر» يقول: «وقد يكون الشعر كما أتصور يعني الصدق الذاتي، كما يعني الصدق الموضوعي» وهذا الجمع بين الذات والموضوع في درجة الصدق لا تسيغه غير عقلية تعودت التوفيق بين المستحيلات. على أن الثقة التي يعلقها على الشعر ومقدرته تبلغ حد اليقين «الرومانسي»، وكما تدل مقدمته على هذا، فإنه في قطعة بعنوان «إلى وطني» جعلها خاتمة ديوانه المذكور، يكشف عن قناعته بقوة الشعر وقدرته على التغيير، ثم صدمته في أن الأمور تكشفت على عكس ما كان يعتقد:

أضلني وهْمُ شعرٍ كنت أنسجه

سحرًا يحوّل قلب الصخر الحانا

وهالني شؤم ما استكشفت من جثث

قد كنت أحسبها من قبل تيجانا

فرحت أشعل بالقيثار مقبرة الـ

موتى، وأنفض أغلالاً وأكفانا

أصبو إلى أمتي حباً وأبعثها

بعثاً، وأبني لها بالشعر بنيانا

أصوغ للعمي منه أعيناً نزعت

عنهم، وانسجه للصمّ آذانا

وما حملت يراعي خالقاً بيدي

إلاّ ليصنع أجيالاً وأوطانا

يخاله الملك السفاح مقصلة

في عنقه، ويراه الشعب ميزانا

فهاكِ يا أمتي روحا مدلّهة

عصرتُها لخُطاك الطهر قربانا

كاساً من الشعر لو تُسقى الشموس بها

ترنّحت ومشى التاريخ سكرانا

هل يلتقط الحسّ نغمة «الاعتذار» عن مدائحه للإمام وولي عهده، وتمسكه بما يعتقد من قدرة الشعر؟ إن مقدمته تشرح الشطر الأول من يقينه، وهو أنه ظن أنه بمدائحه للأئمة، والاعلان عن نظرته إليهم كما ينظر عامة الشعب، ربما استطاع التأثير فيهم وتحريكهم في اتجاه الإصلاح، فلما تيقن من عبث المسعى لم يفقد إيمانه بالشعر، ولكن تحوّل به إلى الشعب.

ويضع المعاودة – في صدر ديوانه لسان الحال – صورة له، تحتها ثلاثة أبيات تقول:

ترفعتُ إلاّ عن فعالٍ زكية

تبرهن عن فضلي وتنطق عن مجدي

وأوقفت أشعاري على نصح أمتي

ولم اتبذّل في مقال ولا قصد

فكان جزائي أن أكون كما أرى

أحاول غرس الزهر في الحجر الصلد

إن تفاخر الشعراء بشعرهم مألوف، والشعور بقصور الجزاء متوقع، ويغنينا فهمه لرسالة الشاعر، وهي نصح أمته، وحراسة القيم بمجانبة التبذّل.

ويقر المعاودة للشاعر بهامش عن حق الشاعر في اتباع هواه إذ يقول:

والشعر خير مترجم عن خاطر
أبدًا إلى أهوائه منقاد[44]

ولكنه يفعل هذا في سياق قصيدة مدح، فكأنما يجاري المتنبي في اعلان عاطفة الحب للممدوح، وأن هذا المدح يصدر عن هوى خاص أو صداقة، وليس رغبة في النوال. أما قطعته بعنوان «الشعر»[45] فإنها تعيد ما سجله تحت صورته عن رسالة الشاعر في قومه.

ولعل عبدالله الخليلي – من بين الأربعة – الشاعر الوحيد الذي خاض في معنى التجديد الشعري، وبخاصة في القالب الموسيقي. وقد ناقشه استاذان ناقدان: أحمد درويش، وعبداللطيف عبدالحليم، في ما أثار من مفاهيم، وله في سياق قصيدة وجه بها إلى صديق أبيات عن الشعر تكشف عن فهمه له، ولرسالته، وآفاقه:

هو الشعر، لو راض الحقيقة وحدها
لضاقت مجاريه على كل معرب
ولكنه راض المجاز مطاوعاً
فأوفى على غاياته غير متعب

وهذه الحفاوة بالمجاز تناسب اهتمام الشاعر الخليلي بالصورة البيانية، كما سنرى، وفي هذه القطعة ذاتها يستخلص مبدأ «عروضيًا» مهمًا، وهو أن بعض الأوزان غير مطربة، ثم يقول في ختام الفقرة:

وما الشعر إلا رقة في مشاعر
وقد طالما أوحى بشيء مغيَّب
وقد طالما أدلى بمعنى مبعَّد
فلفَّفه في بُرد لفظ مقرب

....

وإنَّ من الشعر البليغ لحكمة
فأكرمْ بطيب لاح من فم طيِّب[46]

هكذا دارت جملة هذه التعريفات في حدود الموروث العربي منذ الجاهلية، وحتى مشارف عصر شوقي، وقد حققت دواوين هؤلاء الشعراء هذه التعريفات من حيث الالتزام بأغراض الشعر كما حددها القدماء، ومن حيث أسلوب الصياغة وبناء القصيدة، وتحقق هذا – عمليا – في تنظيم محتوى دواوين هؤلاء الشعراء في تبويبه ما بين المدائح، والإخوانيات، والمراثي، والاجتماعيات، ولم يخرج عن هذه القسمة غير ديوان الزبيري، لأنه في السياسة جملة وتفصيلا، حتى في مراثيه وحنينه، فهو لا يرثي غير شهداء النضال، ولا يحن إلاّ للوطن ناعيًا على الذين يحولون بينه وبين العدل والحرية.

لقد كانت دعوة الاستنارة والتطلع إلى الجديد هدفا مشتركا بين الشعراء الأربعة، وباستثناء قصائد المديح التي ظلت مغلولة بقيود مدائح التكسب التراثية، فإن استشراف العصر والفرح بمنجزات التقدم والدعوة إلى العلم، وإلى التعليم مما التزم به الجميع في سياقات مختلفة، لا تفترق مناسبة دينية، عن احتفال وطني، عن الحفاوة بضيف كبير[47]، وهنا أيضا يستثنى الزبيري وإن تضمنت دعوته السياسية حرصا على المعاصرة والتقدم.

ومع هذا ظل الأثر التراثي هو الأقوى لأنه يتخلل المضمون، ويتجسد في الشكل بالكامل، فإذا كان تقسيم الشعر إلى أغراض سلوكا تراثيا، فإن بعض هذه الاغراض حديث ينتمي لعصر الشاعر، ولكن نسق القصيدة ظل تراثيا، ولسنا نقصد بالنسق الوزن والقافية، وكلهم يلتزمون الوزن والقافية، وما جرى من تنويع عند الخليلي لم يجاوز طريقة القدماء في المسمط والمزدوج والموشح... وإنما نقصد ما يتجاوز الوزن والقافية إلى استخدام اللغة، والصورة، ومراعاة شرائط القدماء في صناعة القصيدة، وبصفة خاصة: براعة الاستهلال (المطلع) وجودة الختام (المقطع)، فضلا عن التعلّق بالمأثور من القول في صيغة تضمين، قد لا يصل إلى مستوى التناص المؤثر، لكنه يدل على نوع من التوجّه.

يهتم الفرج اهتماما واضحا بالمطلع، وتأكيده للإيقاع يتجاوز ما جنّده القدماء من ضرورة «التصريع»، إلى نوع من اللعب باللغة اعتمادا على الاشتقاق أو الإيحاء الصوتي. ولنقرأ هذه المطالع لقصائد:

1- أف لهـــــذا الــوضـع أفٌّ

إن لـم تفـــوا بـالقـــول كـــفّـــوا

2- انســـــتـنـا يـا يــونـس

ولأنـــت نـــعـــم المــونـــس

3 - عــقـدت اجـتـمـاعك يا جـامـعـة

فـــهل انت مـــبــصـــرة ســامـــعـــه

4 - (بنيـتـــو) بنيت صــروح الفـخـار

وجــددت مـــجـــد بنى الأصـــفـــر

5 - الحـــمـــد لـلـه ربـي

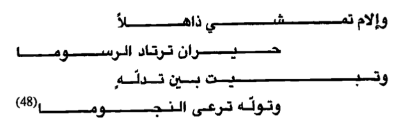
قـــد اسلـم اليـــوم (قـلـبـي)

فها هنا تنغيم زائد، والتواء بالمعنى للملاءمة الصوتية، فمثلا هذا المطلع عن ديكتاتور إيطاليا «بنيتو موسوليني» يشتق من اسمه الفعل «بنيت» أو يعيد اسمه الأعجمي إلى هذا الفعل العربي، ومع هذا تمضي القصيدة في تقريع الديكتاتور والسخرية من صنيعه، ولا تسلم له بأنه بنى صروح الفخار، ولا أنه جدد مجد الرومان!!

وفي حين يهتم الفرج بالمطالع اهتماما بيّنا، يهتم الخليلي بالمقاطع بحيث يحقق الشرط «التراثي» بأن خاتمة القصيدة ينبغي أن تشعر بأنها انتهت، وأن تكون في صياغة مستقلة لأنها آخر ما يبقى في السمع (ولأن الأمية فاشية) فربما كانت تلك الخاتمة كل ما يبقى في ذاكرة المتلقي العادي من القصيدة. سنجد عنده المطالع التقليدية، من مثل:

حـــتّـــام تـتـــهـم السلـيـــمـــا

وإلام تـشـــتـــاق الـغـــريـمـا



وإلام تمـــــشـــــي ذاهـــــلاً
حـــيـــران تـرتـاد الرســـومـــا
وتــبـــــــيــت بــين تــدلّــهٍ
وتـولّـه تـرعـى الــنـجـــومـــا[48]

فـهـو يجرد من نفسـه شخـصا آخر، ويمضي مع هذا الشخص يحادثه حديثا نفسيا، ثم يضع هذا الآخر (نفسه) بين الرسوم والأطلال، ويعبر عن قلقه بأنه يرعى النجوم. وتتعدد صيغ الخطاب في مطالع قصائد الخليلي من مثل:

1 - قـــفـــا بي بين أطلال بـلـينـا
نســائلـهـا عـســاها ان تبـيـنـا

2 - أهـاجك البـــرق لما لاح مـــقـــتـــربا
فـبتّ تسـقـيـه من عـيـنيك منسكبـا

3 - نـبـئـيـه عن شـانه نبـئـيـه
واصـــدقـيـــه الحـديث لا تكذبيــه

فـهذه جميعا من طرائق المأثور، حيث يجرد الشاعر من نفسه شخصا(أو أكثر) يتجه إليه بالحديث، أو يوجه الكلام إلى امرأة مفترضة...إلخ. ولكن العناية أشد وضوحا وانتماء للطريقة القديمة، حتى من هذه المطالع، وبصفة خاصة حين توجه القصيدة إلى شخص محدد، حاكم، أو صديق مثلا. فإذا كان من المألوف أن تنتهي قصائد الضراعة والمديح النبوي بالصلاة والسلام على الرسول[49] وقد التزم الخليلي بهذا التقليد، فإن «إخوانياته» - بصفة خاصة - تنتهي بتوجيه خطاب مباشر إلى الصديق، بما يمكن أن يعد نصيحة، أو وصية، أو حكمة، وكثيرا ما يتضمن ختام القصيدة كلمة «الختام» ذاتها، وقد يكون لها إيحاء جنسي في بعض المداعبات الاخوانية. وأخف هذه الإيحاءات ما يدل عليه قوله في ختام قصيدة:

وإن نلت منهـــا زورة بعـــد غـــفـــوة
فـــقـــدك منالاً رغم لاح مـــؤنب
وإن رمت منهـــا قـــبلة فـتـســامـحت
فـــذلك أقـــصى بغـــيـــة المتطلب

فـفضّ خـتـام المسك عن خـمـر ريقـهـا

لتـشـرب شـهـد الحب من خـيـر مـشـرب

لقد احتاط لنفسه، فجعل الزيارة بعد الغفوة، ويعني زيارة طيفها في المنام، أما حين يرد إليه سؤال في حل الحب والنظر (وقد وجه مثل هذا السؤال لمحمد بن داود الظاهري، الفقيه، صاحب كتاب الزهرة) فإن ختام القصيدة يوجه المعنى:

فـإن أتى الحـبـيب بعْـ

دُ شـاكـيـاً لـم نصغِ لهْ

ولا قـصـاص عـنـدنـا

لـه إذا مـا أمّـلـه

لكن قـصـاص غـاصب

نعطيـه مـهـمـا سـاله

واحـدة بمـثـلـهـا

أو مـائـة مـعـجّـلـه

ذاك قـصـاص الحب بيـ

ـن أهـلـه أن تـسـلـه

وهـكـذا لـيـس لـه

مـن دية إن قـتـلـه

حكم يجـيـزه الهـوى

والحب رغـم الجـهـلـه

فـاقـتله وافـتضّ خـتـا

م المسك رمـزاً لـلـصـلـه[50]

وقد تكررت هذه الإشارة المجازية، من مثل قوله في قصيدة «مرفأ العاشقين»، لحبيبته التي خامرتها الشمول:

هـلـمّ إلـيّ.. إلـى قـبـلـةٍ

ولـو بـين فـرعـك والمـفـرقِ

لأحـــــيـــا بـهـــا بـين أهل الـهـــوى

أمـــــيـــرًا على صـــــهـــوة الأبلق

لكنها – وهي أكثر شغفا به – ترفض قبلة الجبين، ولم لا وقد خامرتها الشمول، وداعبها الحب في لطفه، فعادت تبوح ولا تتقي، فقالت:

حـــبـــيـــبي بدأت بعـــيش الغـــرا

م ، فـــفض الخـــتـــام ولا تشـــفق[51]

وإذا كان استطرادنا إلى هذه النقطة بهدف تأكيد التأثر بالنمط التراثي في تشكيل ختام القصيدة، فإنه كشف عن أمر آخر، هو محاولة التمرد على مألوف التصور لعاطفة الحب في ذلك التراث ذاته، مما يعني – أو قد يعني – أن الشاعر الحديث والمعاصر ليس باستطاعته أن يكون «قديما» يعيش في غير زمانه مهما التوت موهبته في الاتجاه نحو القدم، وليس باستطاعته أن يكون «حديثا» بالمعنى الفني طالما ظل متعلق النفس والمعجم والإيقاع بذلك النمط القديم.

إن الاتجاه إلى النمط القديم يأخذ صورا مختلفة في دلالتها على وجهة التعلق، ودرجته، قد نتلمسه في مفردات اللغة المستخدمة، وهنا سيكون التراث «لغويا» وليس شعريا، وسنجد صراعا واضحا بين مستويين من المفردات يصعب التوفيق بينهما عند الشاعر الواحد، فضلا عن أن يتجسّد هذا في القصيدة الواحدة. قد نجد في ديوان الفرج مفردة مثل «مستشزر» ص72 و«ضيزى» ص83 و «حشاشة من الخوف» ص 55 و«ثكلته أمه» ص 58 و«تقاعسوا» ص67 ويجعل من الملك عبد العزيز «الطغراء» ص 92.

وهذه الكلمة بذاتها استخدمها الخليلي «وحي العبقرية ص135» وهذا المستوى اللغوي (المفردات المهجورة) لا يناسب الشاعر السياسي الملتحم بالجمهور، ولهذا سنجد المفردات المسرفة في حداثتها هي الأوضح لدى الزبيري، بل إنها تتجاوز الوضوح إلى الابتذال ومصادمة الشعرية، كأن يذكر «البنسلين» (ثورة الشعر ص93)

«والأوكسجين» ثورة الشعر، ص96. بل إن صور الحياة الحديثة تفرض وجودها على خيال الشاعر، وبخاصة حين يريد أن يتهكم ويردع الناس عن اسباغ القدسية على المظهر الزائف:

وهبـــــوه أرواحكم وانفـــــخــــوه

نفخ طفل بالونه يوم عـــــيـُــــد

قـــدّمــــوا من رؤوسكم قطع التـــغـ

يـــيـــر إن شُلّ راســــه أو تبلّد[52]

أما المقدس الزائف فإنه ليس أكثر من ممثل يضع قناعا يؤثر به على السذج:

يتـبـاكى على الضـحـايا كـمـا يبـ

ـكي كـبـار الأبطال في المسـرحـيـة[53]

وقد تكررت هذه الصورة عند الفرج والخليلي أيضا. أما مفردات اللغة عند الفرج فإنها – في غياب المدى المجازي ونزعته المباشرة في التعبير والتصوير، فإنها الأقرب إلى اللغة اليومية المستخدمة، والأقرب إلى النثرية في نفس الوقت، فنجد «مارس الحرب» ص67 و «الخطر الأسود» و «بنج» ص75. أما المعاودة فإن ما يشغله في المفردة أن يحقق «طباقا» ، وهذه أمثلة من ديوانه:

وهل لرايات عـــز بعــــدمـــا طويت

نشـــر..ص53

لقـــد نظرت إلى الماضي فـــاضـــحكني

وقـــد نظرت إلى يومي فـــأبكاني ص63

إن قـــوّض الحـــزن فـــيـــه صـــبـــرنا فلكم

أحـــيـــا بنا مـــيت الآمـــال والهـــم ص81

ويبلغ الخليلي المدى في استجلاب المفردات المهجورة، واللعب باللغة، وبمعاني المشترك اللفظي حتى يبني موشحة كاملة على اتخاذ كلمة «الخال» قفلاً لكل بيت مع اختلاف المعنى[54] ويستخدم كلمات من مثل: مسحنفر، ولا اطّباني، مشمعل، أمش

ويعلو كوره، لا لعا، مصمئل، ابن بجدتها، صافن، بخ بخ، أبو مرة (كنية إبليس)، جديل محكك، عيص، بل قد يجمع بين المهجور والعامي في سياق واحد، كما في قوله عن ابن نور الذي حارب العمانيين:

كم من الأنهار قد غادرها
وهي للكاسر في الدوّ عرين
وقرى ناضرة خلّفها
صحصحاً يكبو بها العود الهجين
غير أن الله لا يهمل في
حكمه لو أمهل الناس سنين(55)

فالبيتان الأول والثاني من نسج خاص، يقارب التراث، في حين يتردّى البيت الثالث في حكمة عامية، ولغة عامية كذلك. ويبدو الأمر أكثر تنافرا حين يأتي في سياق الغزل، كأن يقول عن «ذات الخمارين»:

أتلهبني الحسناء وهي مغيظة
وأرضى حياة الوغد فقعاً بقرقر
وتأخذ من عرضي وجاهي لسانها
كأن لم أكن بين الورى فوق منبر
وتنشط في وجهي بكل بساطة
كأنيَ من بعض الفتات المخمّر(56)

ولا نعرف – بدقة – العلاقة بين تخمير بقايا الخبز واعتراض هذه الحسناء سبيله (بكل بساطة) غير ان هذا الشطر – بكل بساطة أيضا – ليس من مستوى هذا الشعر، بل ليس فيه شعر على الاطلاق. على أن الخليلي الذي يحرص على أن يبدو شاعرا عصريا يلجأ كثيرا إلى استخدام مفردات جديدة، فنجد عنده: ذبذبة كهربية (ص201)، عبر الأثير (ص 573) يومها التذكاري (ص381)، دور التفاعل (ص385)، مثلت دورًا ساحرًا (ص401)، بل يسأل محبوبته:

سمراء ما هذا التفاعل بيننا (ص412).

أما المستوى الآخر من العلاقة بالقديم فيتجلى في الاستعانة بصيغ المأثور وإن يكن بدرجات متفاوتة، قد تكون مجرد اشارة، أو كلمة، أو صورة، مما جرى عرف البلاغة القديمة على اعتباره نوعا من «التضمين»، وقد يبلغ مدى «التناص»[57].

إن القرآن الكريم، والشعر القديم، وبعض الأمثال والحكم هي التي تمثل مرجعية التضمين والتناص على السواء. وهنا يتصدر اسم الخليلي أيضا، ويأتي الفرج في المستوى الثاني من الالتفات إلى القديم، ويقاربه المعاودة، ولا يكاد الزبيري يستعين به في ديوانه، وإن لجأ إليه كثيرا في روايته الطريفة «مأساة واق الواق».

إن الخليلي يستعين بعبارات من الشعر القديم، مثل «المندل الرطب» ص40 والأمثال: أهدى من القطا ص136، وإذ نقرأ هذه الصورة فإننا لن نخطىء مصدرها التراثي، يقول عن أشواقه للنبي:

من فؤاد كأنه الطائر المو
ثق في الفخّ عزّ منه النجاء
كلما داعب النسيم جناحيـ
ـه هوت باضطرابه الأهواء
يتعايى على القوادم حيرا
ن وغلّ الأشراك فيه عياء[58]

لقد استمد صورة قلب ابن الملوح في ليل عنائه:

كأن القلب ليلة قيل يغدى
بليلى العامرية أو يراح
قطاة عزّها شرك فباتت
تجاذبه وقد علق الجناح
فلا في الليل نالت ما ترجّى
ولا في الصبح كان لها براح

على انه قد يضع البيت أو البيتين على صورتهما، أو إحدى روايتهما، حريصا على وضع قوسين، كما فعل في ما أخذ عن عدي بن زيد العبادي، حين

نعى على بعض بنى أمية استبدادهم بالحكم، مستعينا ببيتي عديّ في تقرير حركة الزمن وحتمية التغيير:

رب ركبٍ قـــــد أنـاخـــــوا بيـنـنـا
يمزجــــون الشــــهـــد بالماء المعين
عـــــصف الدهر بهم فـــانقـــرضـــوا
وكـــذاك الدهر حـــينًا بعــــد حين[59]

واستعانات خالد الفرج بالتراث الديني والفني محددة بالمألوف الظاهر جدا، وهذا مؤشر على سطحية علاقته بالشعر القديم، من مثل: «لكل شيء إذا ما تم نقصان» – أو: «اللاجئون من الرمضا إلى النار»، أو «أقبرة الرهط»، وهذا يوصله إلى الحكمة العامية، فوعود الغرب عن «الهدنة» هي من كلام الليل...

هـي من كـــــلام الليل لما أشــــرقت
شـمس الحـقـيـقـة ذوبتـه فـســالا[60]

أو: «لو كنت من مازن».. الخ.

ولا يذهب المعاودة بعيدا عن المدى الذي بلغته مقدرة الفرج المحدودة، بل لعله أقرب إلى السطح منه، فيقول مثلا، في ذكرى المولد النبوي الشريف:

فـــذلك مــفــتـــون بتـــقليــد غـــيــره
وهذا غـــويّ في الجـــهــــالة ملحــــد

فنشتم رائحة طرفة، دون أن نصل إلى عمقه، وإذ يبدأ قصيدته :«مجد العرب السالف» بالغزل – على مأثور التقليد العربي – فإن الحبيبة تبقى مجمّدة في رموز الجمال القديم:

افـــاترة الأجــفـــان ضـــامـــرة الحـــشـــا
بعـــيـــدة مـــهـــوى القـــرط ليس لهـــا ند

وكذلك يستمد ابن زيدون في ليله الطويل، وشوقي في صبغ الحرية باللون الأحمر..الخ

وتعلو درجة التداخل، أو التناص، حين يلجأ الشاعر إلى التخميس، أو الترجمة عن الفارسية، وقد توسع الخليلي في النوع الأول، وتوسع المعاودة في الترجمة، كما

ظهر أثر الخيام عنده، وعند الفرج أيضا، وظل الزبيري بمنأى عن هذا كله إلاّ في القليل النادر، كأن يقول في مدح ولي عهد الإمامة:

وترى العيون تسيغ نورك لهفة
وتضم محجرها عليك وتطبق(62)

فهنا يتحرك الشعور نحو بيت المتنبي في سيف الدولة:

وقفت وما في الموت شك لواقف
كأنك في جفن الردى وهو نائم

ولكنه كان الأكثر حضورا حين يستحيي «روح» التراث في رصانة لغته، وقوة صوره، ووضوح ايقاعه، وكبرياء معاني أصحاب المواهب العالية، كما نجد في قوله:

خرجنا من السجن شم الأنوف
كما تخرج الأسد من غابها
نمرّ على شفرات السيوف
ونأتي المنية من بابها
ونأبى الحياة إذا دنّست
بعسف الطغاة، وإرهابها
ونحتقر الحادثات الكبار
إذا اعترضتنا باتعابها
ونعلم ان القضا واقع
وأن الأمور بأسبابها
ستعلم أمتنا اننا
ركبنا الخطوب حنانا بها(63)

ملاحظة:

تود المؤسسة الافادة بأن هذا البحث قد امتد وطال لدى الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله.. وقد اكتفينا بالقسم الأول منه بالاتفاق مع الباحث.

****

هـوامش

1 - أخذنا بسنة الميلاد أساسا للترتيب، وقد استقينا تاريخ ميلاد خالد الفرج من كتاب خالد سعود الزيد عن الشاعر، وذكر أيضا أنه توفي بدمشق عام 1954. أما الزبيري فقد أشار كتاب النصوص للمدارس الثانوية اليمنية أنه ولد عام 1910، ويذكر أحمد محمد الشامي في كتابه: قصة الأدب في اليمن (ص468) أن الزبيري قتل عام 1964 عن ثمانية وأربعين عاما، فيكون مولده عام 1916، وهو يخالف المعروف عن تاريخ قتله المجمع عليه أنه يوم 31 مارس 1965(انظر أقرب المؤلفات إلى هذا التاريخ كتاب :الزبيري.. شاعر اليمن، تأليف عبدالستار الحلوجي – 1968(ص107)، ويخالف عبدالعزيز المقالح في كتابه: الزبيري ضمير اليمن الثقافي والوطني، في تاريخ ميلاده إذ يذكر (ص128) أنه عام 1918– والتاريخ الأول أقرب الى التصور إذ يتلاءم والدور المبكر الذي تصدى الزبيري لأدائه. أما المعاودة والخليلي فقد أمدنا «معجم البابطين» بتاريخ ميلاديهما، وقد توفي المعاودة – كما أشارت الصحف – إبان كتابة هذه الدراسة (مايو 1996). وقد استبدل بقاسم –المسجل على غلاف ديواني المعاودة – اسم :جاسم، وهو النطق الخليجي لقاسم، وبهذا أخذ المعجم، ولعل الشاعر فضله أخريات حياته.

2 - من هذا القبيل قول خالد سعود الزيد: «لست أعلم رجلا كان له من الفضل على الحركة الفكرية المعاصرة في الجزيرة العربية مثل ما كان لخالد الفرج رحمه الله، لقد كان نموذجا فذا وطرازا فريدا، فهو من القلائل الذين يصنعهم القدر ليؤدوا دورا لا بد من تأديته، حين يحين وقته، وتستنفر بواعثه» – خالد الفرج: حياته وآثاره – ط ثانية 1980– ص17. وكذلك ما قرظ به قاضي المحكمة الشرعية بمسقط ديوان «وحي العبقرية» للخليلي حين يقول :«ولئن افتخر العصريون بشعر شوقي والرصافي والزهاوي وأمثالهم .. فإننا نفتخر في جيلنا هذا بشاعرنا المشار إليه، فقد جاءنا بما لم يأت به أولئك، وأسمعنا ما لم نكن نظن أن نسمعه في شعر شاعر ما» – ص10. وفي مقدمة الطبعة الثانية من ديوان المعاودة يوصف بأنه شخصية فذة ذات شاعرية مطبوعة، وحتى مقدمة ابراهيم العريّض للديوان الثاني «لسان الحال» وهو الأعرف بالشعر وأسراره لم تخل من مبالغة، إذ يجعله ندًا للجواهري في وطنياته ويصفه

بصدق التصوير، والبيان الرصين. في حين يقول الشاعر – المعاودة – عن نفسه :«صحيح إنني شاعر مقلّ، ويقولون عني أيضا إنني شاعر المناسبات، أرادوا بها نقدا، وأعتبرها لي شرفا وحمدا، فلا يسمع لي شعر إلاّ إذا اهتاجت العاطفة لذكرى دينية أو موسم قومي أقف فيه في جموع الناس مناديا إلى الإصلاح مذكرا بالماضي السعيد.. »الخ. ونرجح أن التعطش لأداء الأدوار والمبالغة في أهمية الماضي وراء هذه النزعة التي لابد أن تتراجع وتتحفظ مع تعدد الدراسات واهتمام النقاد بهذا النتاج، ويتأكد هذا حين نجد أن الزبيري وهو أعلاهم موهبة وتمكنا، فضلا عن ارتباط الكلمة بالفعل في تجربته الوطنية/الفنية، تعددت عن شاعريته المؤلفات، واختلف في تقدير قيمة ابداعه، بتفاوت كبير، لنقرأ دراسة عبدالعزيز المقالح: «الزبيري ضمير اليمن الثقافي والوطني»، ودراسة عبدالله البردّوني :«من أول قصيدة، إلى آخر طلقة» ومناقشة وتفنيد أحمد بن محمد الشامي، في كتابه :«من الأدب اليمني» لتعقب البردوني، ولم يغمط هذا الاختلاف أهمية الدور «الشعري» الذي قام به الزبيري وهو أنه «الجسر» (مجرد جسرا) عبر عليه الشعر اليمني من القرون الوسطى إلى القرن العشرين. انظر كتاب المقالح -(ص43).

3 – يقرر الزبيري في ديوانه «ثورة الشعر» أنه أهدر كثيرا من شعره الذي يسميه «القصائد الوثنية التي قلناها في دور الطفولة الوطنية» (ص99) ويقصد بعض مدائحه في الإمام وأبنائه. ثم يثبت قطعة من قصيدة لاتزال تملك أهمية خاصة، كما يراها، ومع هذا يحذف منها ما يتصل ببعض الحكام العرب الذين تغيّر رأيه فيهم (ص101) وفي مكان آخر يشير إلى قصيدة ودّ أن يبعثها إلى السجناء، غير أنها ضاعت من يده فلم يتذكر منها غير ثمانية أبيات سجّلها (ص130). وفي كتاب البردوني (ص19) يذكر ان الزبيري كان يعدّل ويضيف في قصائده. ويعود البردوني في مكان آخر ليكشف عن دوافع التبديل – أو بعض دوافعه – فيذكر أن قصيدة في رثاء السيف ابراهيم الذي قتل في ثورة 1948تحولت الى قصيدة في رثاء الشعب ويشرح البردوني الموقف معتمدا على النشر الاول للقصيدة فقد «صدّر مقدمة للقصيدة أكد فيها أنه بدأ هذه القصيدة إثر سقوط حكومة الدستور 48، وأنه أتمها في حدائق القبة بمصر بعد ثورة 23 يوليو 52، فهل أحسّ الزبيري أن قصيدته في رثاء إبراهيم كانت منشورة، وإذا نسيها البعض فسوف يذكرها آخرون؟! غير أن مرثاة

السيف ابراهيم التي ذاعت آخر الاربعينيات كانت مكتملة، وأطول من المثبتة في الديوان وأجود شعرا من المثبتة في الديوان وأجود شعرا من المثبتة المعدلة، لأن إحلال أبيات مكان أبيات عوّق تدفق القصيدة، ورهلها بنتوءات لكي تختلف عن الأصل باختلاف لحظات تعبير القصيدة عن قولها ...»الخ - انظر (ص68) من :«من أول قصيدة إلى آخر طلقة».

4 - شاعر الشباب هو لقب المعاودة في البحرين، كما ذكرنا آنفا، ويعلل عبدالله الطائي هذا اللقب بمواقفه القومية وقصائده الغزلية، أما «شاعر الشعب» فقد أضيف إليه حين انضم إلى «هيئة الاتحاد الوطني»، وهي جبهة شعبية قدمت مطالب للحكومة، شفعها المعاودة بقصيدة ثائرة، اخرج بسببها من وطنه، فرحل إلى قطر، وفي قطر عاش رغم محاولة استعادته إلى البحرين. ومن الواضح أن شعره «القطري» في الديوانين إنما هو مدائح في أمرائها، وهذا يفسر اللقب المكتسب، انظر : الأدب المعاصر في الخليج العربي: (ص220) - معهد البحوث والدراسات العربية. القاهرة 1974.

5 - في الصفحة الأخيرة من ديوان «لسان الحال» يسجل المعاودة عناوين سبع مسرحيات، يصفها بأنها «تمثيلية شعرية»، وهي بترتيب ورودها:

رواية عبدالرحمن الداخل - رواية الرشيد وشارلمان - رواية سيف الدولة بن حمدان - رواية المستعصم بالله - رواية جبلة بن الأيهم - رواية العلاء بن الحضرمي أو دخول أهل البحرين في الإسلام - رواية يوم ذي قار.

وهذا الثبت اعتمده عبدالله الطائي في كتابه السابق، ولكن ابراهيم عبدالله غلوم في دراسته عن تجربة المعاودة المسرحية يضيف مسرحيتين ذكرهما له الشاعر بنفسه، وهما: سقوط بغداد أو هولاكو خان، وأبو عبدالله الصغير، وقد بذل الباحث جهدا طيبا في محاولة استخلاص أسس فكرية وفنية لهذه المسرحيات التي فقدت نصوصها، ولا يذكر الشاعر نفسه بيتا واحدا مما نظمه للمسرح، فلم يبق منها غير عناوينها، وبعض قطع متناثرة منتزعة من سياقها. انظر المقالة بعنوان :«الاحتفال والمصادمة: من نصّ القصيدة إلى نصّ المسرح» مجلة «كلمات» - يونيو 1984.

6 - عرضنا من قبل لنشأة المسرح في الكويت والبحرين، الذي يرتبط بتأسيس المدارس النظامية، وهنا نعرف أن ابراهيم العريّض كان سابقا ومواكبا للمعاودة في انشاء مدرسة خاصة، وفي صنع التمثيليات الشعرية، وقد كان الاهتمام بالتاريخ - موضوعا

- يسود المرحلة، وكان هو الممكن للشاعر غير المتمرس، وفي ظروف سياسية واجتماعية ضاغطة، على أن مسرحيات العريّض - التي نجت من مصير مسرحيات المعادوة - لا تعكس وعيا دراميا أو معرفة بطبيعة العرض المسرحي ومطالبه.

انظر: المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء: ص147-194- دار الكتب الثقافية - الكويت 1878.

7 - عواطف خليفة العذبي الصباح: الشعر الكويتي الحديث ص261-268 - جامعة الكويت 1973.

8 - القصيدة في ديوان خالد الفرج ص246 وانظر ملاحظات سالم عباس خداده في كتابه : «التيار التجديدي في الشعر الكويتي» ص199،200- الناشر: المركز العربي للاعلام - الكويت1989.

9 - قصيدة «حنين الطائر» في ديوان: ثورة الشعر - ص125 وقد نشر المقالح قطعة من قصيدة البلبل (انظر ص23-26) وقدّم فاروق شوشة دراسة عن هذه القصيدة: مجلة العربي - سبتمبر 1994.

10 - الأبيات من ديوان خالد الفرج ص54 وفي البيت الثالث تناقض دال، إذ علل تخوّف الترك من نهضة نجد انها تريد أن تكون دولة عربية، ثم لم يلبث أن يكشف عن المعنى النقيض، وهو التطلع إلى مقام الخلافة، وهي - عادة - خلافة المسلمين، وليس العرب وحدهم، فهذا هو الأساس الذي قامت عليه الخلافة العثمانية، أو معارضة السلطان التركي باسم القومية فهو ما نهض إليه الشام.

12 - يطرح الزبيري مبدأ «التعامل مع القوى السياسية التي تمثل سلطان القديم» ودراسة روح الشعب عن طريق ممارسة الحياة التي تحياها الجماهير (ثورة الشعر: 15) ويعترف بأن هذا الأسلوب لم يؤد إلى نتيجة ايجابية، بل إنه وجد نفسه في السجن رغم مدائحه» ومن هنا نشأت فكرة التطامن للعاصفة...» ثم... أدرك أن الإمام يعادي كل تطور وكل اصلاح «وأنه لا ينفع معه رفق ولا لين، ولا استعطاف ولاثناء اذا كان المطلوب منه ان يحقق إصلاحا، ولو على الأسس الدينية» (ثورة الشعر:17). وفي كتاب احمد بن محمد الشامي: «من الأدب اليمني» دفاع حار عن قصائد الزبيري ونهجه الإصلاحي، ورصد لقصائد للبردوني تسبق على ذات الطريق. انظر:ص85 وما بعدها.

13 – يشـير الزبيري في «ثورة الشعـر» إلى تطلع ثوار اليمن على تعـاقبهم إلى الجامـعة العربية، أو دول أو دولة عربية لتساعد في انجاح حركتهم، وما عانى الثوار من خدع وإحباط في هذا المجال. وفي «مأساة واق الواق» يتكلم عما يسميه «عقدة سيف بن ذي يزن»، ففي مشهد طريف في الجنة يلتقي العزّى محمود وسيف بن ذي يزن وعدد من شـهداء اليمن الثوار، ومن بينهم ضابط عراقي يرمز له بالحرفين:ج ج، الذي ينقد موقف سيف التاريخي قائلا له: «...إنك استقدمت الفرس إلى بلادك وسممت روح الشعب بالاتكالية، وتركت فيه عقدة الاعتماد على الآخرين في حل مشاكله، وقد رأيت آثار هذه العقدة بنفسي عام48 فقد كان الثوار يسيطرون على البلد سيطرة تامة، ولكنهم كانوا يشعرون شعورا غريبا بأن الجامعة العربية يجب أن تحضر إلى عاصمة الثورة ولو لمجرد الضيافة، بل وكانوا يصرون على أن يشترك في حكومة الثورة وزراء من دول الجامعة، وقد ألحوا عليّ بصفتي عراقيا ان اختار بنفسي أي وزارة، أو أكون قائدا عاما للجيش، أو شيئا أكثر من ذلك، كما ألحوا على الأستاذ الجزائري ف.ر نفس الإلحاح، وكان هذا الأمر عندهم شيئا طبيعيا»:ص175.

14 – يبدأ شعر «الاجتماعيات» بقصيدة «فلسطين الشهيدة» وتحت هذا العنوان سطر يقول: «ألقيت في حفلة التبرعات لفلسطين في البحرين: ديوان المعاودة، ص37» وفي «لسان الحال» قصيدة أخرى بائية:ص25، وقيلت في حفل آخر لجمع التبرعات أيضا، أما قصيدة: يالثارات قومنا (لسان الحال ص44) . فقد ألقيت في حشد المتظاهرين من أعيان وشباب البحرين احتجاجا منهم على القرار الجائر بتقسيم فلسطين.

15 – يخاطب الشاعر الملك قائلا:

ربطت الحسـاء بأرض الحجـاز
وأقصى عسير بجوف العمر
على القلزم، البحر يُسرى يديك
وفوق الخليج اليمين استقر
ومـا بين هذا وذا موطن
بقحطان ممتلىء مع مضر

فوجدت قلب البلاد العظيم

وألفت ما بين تلك الزمر

الديوان: 90

16 - ديوان خالد الفرج:ص118،119

17 - ديوان المعاودة: ص19 وفي القصيدة أصداء لقصيدة شوقي التي وجه بها إلى الخديو عباس حلمي الثاني، المعروفة باسم «إلى عرفات الله»، وهي على وزنها وقافيتها.

18 - ديوان المعاودة: ص48،49

ومثل هذا نجده في قصائد أخرى، كما في قصيدة :«تحية العام الهجري» ص53 ويختمها بقوله:

بني العروبة أنتم خير من ضربت

بنبلهم بين كل الناس أمثال

لا ينهض الشرق إلاّ بعد نهضتكم

ولا يذود عن الإسلام أبدال

ويقول ابراهيم عبدالله غلوم في مقالته :«الاحتفال والمصادمة: من نصّ القصيدة إلى نصّ المسرح»: «نعتقد بأن اتجاه المعاودة إلى تمجيد العروبة لم يكن يمثل عنصرا ثانيا في تجسيد الفكر القومي،... وإنما كان يمثل جوهر هذا الفكر، ولم تكن المنظومة الإسلامية التي طالما ردد فضائلها إلاّ لبوسا لهذا الجوهر، إن العروبة عنده هي الفعل، والإسلامية هي ناتج هذا الفعل وانجازه الأساس».

19 - ديوان: وحي العبقرية:ص99

20 - ديوان: وحي العبقرية: ص106

ويستهل القصيدة بمدح الإمام بقوله:

إليك فقد أقدمت عزمي مشمرا

إلى خطة تسمو على المجد مظهرا

إلى موقف يعنو له النجم ساجدا

وتنحط عن علياه شامخة الذرا

21 - في صدر ديوان «وحي العبقرية» تنبيه إلى خطأ في ترقيم الصفحات، ولكن الواضح أن هذه الصفحات أزيلت بعد طباعتها وترقيم الديوان بحسبانها فيه، وليس مصادفة أن المحذوف هو «مجال القوميات» ص219-266 بكامله، وهو من ضمن خمس عشرة قصيدة بعضها عن الفدائي، وفلسطين، والعدوان الثلاثي على مصر، وحادث السفينة كليوباترا في ميناء أمريكي.. الخ. ولا نظن أن هذه القصائد استبعدت لأسباب تتعلق بموضوعها (المجّرد) ولعله رأى أنه تجاوز مستواها في النظم، أو تجاوزتها الأحداث ولم يعد أحد يتذكر هذه الموضوعات، ذلك لأننا نجد للخليلي قصائد في هذا الإطار ذاته وإن اختلف السياق.

22 - انظر: خالد الفرج: حياته وآثاره ص13وما بعدها- ط ثانية 1980مكتبة الربيعان. الكويت..

23 - ديوان خالد الفرج: ص228

24 - ديوان خالد الفرج: ص269

25 - ديوان خالد الفرج: ص114

26 - ديوان خالد الفرج: ص51 وقد خص الشاعر آل مقرن (ص58) بقصيدة مدح رفعها الى الملك سعود حين كان وليا لعهد أبيه عبدالعزيز، كما كان قائدًا لجيشه في وقعة (السبلة) التي عاد منها منصورا.

27 - محمد محمود الزبيري: ثورة الشعر ص32،31 ط ثانية 1985

28 - من أول قصيدة إلى آخر طلقة:ص180-182

29 - ديوان المعاودة: ص16

30 - ديوان المعاودة: ص23

31 - ديوان لسان الحال:ص9

32 - ديوان لسان الحال:ص51

33 - ابن رشيق: العمدة ص129،130ويستخدم ابن رشيق عبارة «قالوا» فكأنما ينقل عن الموروث العربي في هذا الباب، وهو ينسب التعقيب الأولي الى ابي العباس احمد بن عبدالله، ويذكر أيضا ما مدح به الأخطل الخليفة عبدالملك بن مروان، بقوله:

وقـــد جـــعل الله الخـــلافـــة منـهم
لأبيض لا عـــاري الخـــوان ولا جـــدب

وقالوا: لو مدح بها حرسيا لعبد الملك لكان قد قصّر به: العمدة 129/2

34 - ديوان المعاودة:ص35 وهذا المقطع ختام قصيدة رفعت إلى عظمة المغفور له الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة بمناسبة عيد جلوسه السابع.

35 - ديوان الفرج: ص115- وهي قصيدة:«ربيعة في البحرين»، وفيها يقول:

وجـــزيرة البـــحـــرين بحـــر زاخـــر
فـــيـــهـــا، وبحـــر مـــوئل الرواد

والمجـــد فـــيـــهـــا شـــامخ متـــقـــادم
لثـــمـــود يرجع عـــصـــره أو عـــاد..الخ

36 - ديوان وحي العبقرية ص274

37 - انظر قصيدة: ذكرى ابن زيدون - وحي العبقرية ص334 وهي تجاري «أضحى التنائي» وزنًا وقافية، وفيها حسٌ قومي جميل، ولكن إلحاح مثل هذه العبارات لا يخلو من دلالة.

38 - كما في رثاء أحمد بن سعيد بن ناصر الكندي، فهو:

من المحتد الأعلى على عيص كندة

وهو: فتى شيخنا الكندي

وأخيرا...عليك سلام الله يا شيخ كندة

وأسرته: «بني شيخنا الكندي»

انظر: وحي العبقرية ص422، 423

وانظر مراثيه ص425،428،429،435 فكلها مراث لأبناء تلك القبيلة، وتذكرهم بهذه الصفة.

39 - الأولى بعنوان: من وادي اللؤلؤ إلى وادي النيل، ومطلعها:

مـــن مـــنـــبـــت الـــدرّ تـــســـلـــيـــم وتـــكـــريم
لشـــاعـــر اللغـــة الفـــصـــحى وتفـــخـــيـم

وهي من 42 بيتا، وأرسلت إلى شوقي مع نخلة ذهبية ثمرها من اللؤلؤ، وقد أشار شوقي إلى هذا الرمز الجميل في قصيدته التي حيّا فيها المجتمعين لتكريمه، إذ قال في أثنائها:

قلدتني الملوك من لؤلؤ البـــحـــريـ
ـن آلاءها ومن مـــرجـــانه

نخلة لا تزال في الشـــرق مـــعنى
من بداواته ومن عـــمـــرانه

أما القصيدة الأخرى للفرج فنظمها حين بلغه رحيل شوقي، وأن آخر كلمة له كانت: «إن أمري قد انتهى». وقد أسمى قصيدته: منتهى شوقي

انظر: ديوان الفرج، ص221،211

40 – ينظر في هذه الجوانب مقدمة أحمد درويش لديوان «على ركاب الجمهور» والدراسة التي كتبها عبداللطيف عبدالحليم (أبو همام) ضمن كتابه: في الشعر العماني المعاصر:ص12–57 ط أولى – مكتبة النهضة المصرية.

41 – ديوان خالد الفرج: ص233 وهي رسالة منظومة الى صديق، وص246 وتحت عنوانها عنوان فرعي هو: قصة مبتورة.

42 – ديوان خالد الفرج:ص64

43 – ديوان خالد الفرج:ص169

44 – ديوان المعاودة: ص21

45 – ديوان المعاودة: ص56

46 – ديوان وحي العبقرية:ص275– والبيت الأخير إشارة إلى قول النبي (ص) «إن من الشعر لحكمة».

47 – عن الدعوة إلى العلم وتحبيذه، انظر ديوان خالد الفرج ص113,110,107 والقصيدة الأولى ألقيت في حفل تكريم الزعيم التونسي عبدالعزيز الثعالبي، وفيها يقول:

الامـنـا آمـــــالـنـا وشـــــفــــاؤهـا

لـو حـــــقـــــقـت بـتـكـاتـف وتحـــابـب

ومـــــدارس تـنـمـي الـفـــــضـــيـلـة بـيـنـنـا

لـتـــــردنـا نـحــــــو الـطـريـق الـلاحـب

فــــالعلم للشــــعب الضـــعـيـف مـــعــزّز

ومـــــحــــــرر مـن غـــــاصـب أو نـاهـب

وفي تحية الكشاف الكويتي يقول المعاودة:

تلك الشــــعـــوب تنـادت للـعـــلا ومـــشت

ووحــــدت شــــملهـــا في الـســـعـي والدأب

مـــــا بـالـنـا نـحـن قــــد بـتـنـا يـهـــــددنـا

داء الجــــــهـــــــالـة بـالأرزاء والـعـطـب

مــنــاهــل الــعــلــم أروت نــفــس واردهـــا

ونـحـن عـن عــــذبـهـــا الـمورود في ســــغـب

ديوان المعاودة:ص17

بل إن المعاودة في استقباله لشيخ البحرين العائد من لندن يربط بين عظمة الانجليز في بلادهم والعلم:

أمـــولاي قـــد شـــاهـدت في الـغـــرب عــالما

ســمـــا للـثــريـا واســتطال إلى الشـــعـــرى

على ضـــفـــة الـتـــامـــيـــز قــوم أعـــزة

كـــــرام عـلـوا بـالـعـلـم بـين الـورى قـــــدرا

ديوان المعاودة:ص26

ولا يخـتلف الخليلي ولا يتـخلف في هذا الـهـدف.انظر:وحي العـبـقـرية ص:172،185،205،288

والقطعة الأخيرة نادرة في غنائيتها وسلاستها، وإن قصر المعنى على العلوم الدينية في هذا السياق.

48 - ديوان وحي العبقرية:ص200

49 - انظر ختام قصائده الدينية: وحي العبقرية:ص 55,52,49,43,40 الخ.

50 - ديوان وحي العبقرية:ص369 وفي الديوان:«الهدى» وليس «الهوى» وهي – في ما نرى – أليق بالسياق.

51 - ديوان وحي العبقرية: ص387

52 - ديوان ثورة الشعر:ص60

53 - ديوان ثورة الشعر: ص70

54 - ديوان وحي العبقرية:ص403 وانظر ما فعل بكلمة «عين» في القصيدة ص411 وقد اطلق على صنيعه هذا أنه من «المترادف» وليس كذلك، وإنما هو من المشترك اللفظي.

55 - ديوان وحي العبقرية:ص150

56 - ديوان وحي العبقرية:ص187

57 – التناصّ: Intertexte أساسه وجود نص داخل نص، أو توالد نص جديد، من نصوص سابقة عليه. وقد أنكره «بلمين» واعتبره بمثابة الغاء لنشأة المكتوب، تطلعا إلى لا تحديد مجهول، في حين اعتبره «رولان بارت» بحثا في جيولوجيا الكتابة.

ولسنا في موضع التفضيل أو التفصيل، ونرى أنه ليس كل استخدام للمأثور يرقى الى مستوى التناص، وليست القضية راجعة الى «مساحة» الاقتباس، بل إلى أهميته وعمقه في تفجير أو توجيه المكتوب.

58 – ديوان وحي البعقرية:ص62

59 – والبيتان كما أحفظهما – اعتمادا على الذاكرة، ولا أتذكر المصدر الآن:

ربَّ ركبٍ قد أناخوا حولنا
يمزجون الخمر بالماء الزلال
عصف الدهر بهم فارتحلوا
وكذاك الدهر حالا بعد حال

وليس من فرق في المعنى، والكلام على لسان شجرتين.. وبين البيتين بيتان آخران.

60 – ديوان خالد الفرج:ص173

61 – ديوان المعاودة:ص48,45,43,27

62 – ديوان ثورة الشعر: ص31

63 – ديوان ثورة الشعر: ص38,37

****

رئيس الجلسة: الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم:

شكرا للدكتور محمد.... لم يسرف، حقيقة كانت هذه الالمامة تظلم عرضه المفصل والجاد لتجربة الشعراء الاربعة، ولكنه مع ذلك أعطى خطوطا رئيسية وعريضة لجميع العناصر التي يشترك فيها الشعراء الاربعة أو يختلفون أو العناصر الثلاثة او الثنائيات أو الأشياء التي يتفرد فيها كل شاعر عن الآخر.

في الحقيقة نرحب في هذه الجلسة بحضور الدكتور حارث سلاجيتش استاذ الفلسفة والتاريخ، ورئيس وزراء البوسنة والهرسك ، نحييه... نحيي حضوره وباسم مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري وباسمكم جميعا نرحب بهذا الحضور أجمل ترحيب ونرجو ان يكون ذلك مثريا لهذه الجلسة، ومضيفا لها في نفس الوقت (تصفيق).

بعد عرض الاستاذ الدكتور محمد حسن وقبل ان انقل الحديث لأخي الدكتور عبدالله المعيقل، أريد أن أشير إلى ملاحظة بسيطة، وهي اننا سنحاول ان نجمع طلب المناقشة منذ الآن، وأرجو من الإخوة أن يبعثوا بورقة لطلب المناقشة او المداخلة ويرجى من أحد المنظمين ان يجمع طلبات الاخوة المشاركين في مناقشات هذه الجلسة، وسنبدأ ان شاء الله، وسنعطي الأولوية لمن لم تعط له الفرصة بالأمس. الآن سننتقل للأخ العزيز الدكتور عبدالله المعيقل وذلك في بحثه عن تجربتين هامتين من تجارب الشعر في الخليج والجزيرة العربية، الشاعر ابراهيم العريّض، والشاعر محمد حسن العواد، شاعران وناقدان في نفس الوقت، وقد يختلفان بالفعل ويتقدمان بالحركة الشعرية خطوات كبيرة جدا، لذلك فإن الموقع الذي سينطلق منه الدكتور عبدالله هو امتداد حقيقي للموقع الذي انطلقت منه ورقة الدكتور محمد حسن عبدالله وأكاد لا اشعر بوجود فاصل بين الباحثين والناقدين، أرحب به بالنيابة عنكم وأعطيه الفرصة ليستعرض من ورقته ما يشاء في المدة المقررة له فليتفضل.

البحث السادس

دراسة فـي شعـر
إبراهيم العريّض ومحمد حسن عواد

د. عبدالله المعيقل

(1)

يسلك البعد التنويري في تجربة ابراهيم العريض، منحى مغايرًا لما يقترحه التصور المبدئي لمحور هذه الندوة فليس في أدب العريض عقلانية نقد الواقع والخلاص من جموده، ولا مجابهة لأشد معضلات هذا الواقع قسوة وتعريتها بالشكل الذي يصفه محور الندوة، بل لعل أبرز ما لاحظه النقاد والدارسون المتابعون لتجربة العريّض الغنية والمتنوعة هو بعدها عن «موضوع الوطن والهرب من مواجهة قضاياه الواقعية الساخنة»[1] في الوقت الذي عايش فيه العريّض عن قرب أحداثًا سياسية ووطنية مصيرية كانت تعصف بالبحرين بداية من عام 1920 مرورًا بمظاهرات 1956 وما حدث إثر ذلك من سجن وإبعاد لرموز من الحركة الفكرية والأدبية، ووضع رقابة على النشر، وانتهاء بعام 1965 عندما قامت مظاهرات وإضرابات عامة شلت البحرين، حيث تضامن الطلاب والأهالي مع عمال شركة النفط الذين كانوا يطالبون بتحسين وضعهم الوظيفي والمعاشي.

وانعكست هموم البحرين المختلفة على صحف الخمسينيات والستينيات وعلى نشاط الأندية الثقافية، فانشغلت جميعها بقضايا الحركة الوطنية والسياسية، وبموضوعات أخرى تتعلق بالإصلاح الاجتماعي، مثل وضع المرأة وخروجها للعمل ومساواتها بالرجل، والطائفية، وقضايا الغوص والغواص، والعمال والبترول، إضافة إلى قضايا التحرر الوطني على المستوى العربي، ومع ذلك فلا يبدو أن مثل هذه

---

* اختار الناقد عنوانًا آخر لبحثه هو: بين التنوير والتغيير (إبراهيم العريّض ومحمد حسن عواد).

الموضوعات مما كان يستهوي أديبنا العريّض - الأمر الذي استرعى انتباه الدكتور علوي الهاشمي وعدد من الدارسين لأعمال هذا الأديب الكبير، مثل حسن الجشي، ومحمد جابر الأنصاري وعبدالحميد المحادين الذين رأوا في شعر العريّض بعداً عن الالتزام في الأدب بمعناه الإنساني الواسع[2]، وخلواً من اللون المحلي ومن مسحة بحرينية أو خليجية[3]، حتى بدا التواصل الاجتماعي في شعر العريّض مفقوداً فقد قلل هذا الانفصام - إلى حد ما - من شأن هذا الشعر من منظور المجتمع[4].

وإذا كان عزوف العريّض عن مواجهة قضايا وطنه مواجهة مباشرة مما يسهل الاستدلال عليه فإن تعليل ذلك يفتح أبواباً شتى للتساؤل والتأويل، فقد عزا الأنصاري ذلك إلى أن الرومانسيين:(يميلون إلى الأجواء البعيدة والغريبة والمثالية بصفة عامة)[5] ثم راح يتساءل قائلاً: (لماذا ارتبط شعراء رومانسيون كجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة، وهم في مهجرهم الأميركي البعيد بالقرية اللبنانية والبيئة المحلية)[6] وينتهي الأنصاري إلى القول بأن العريّض ولد في الهند وعاش بها حتى بعد سن العشرين وتعلم الإنجليزية والآرية قبل العربية، لذلك فُرض عليه هذا الانفصال عن بيئته الأصلية، فارتبطت ذكريات الطفولة والصبا الباكر ببيئةٍ أخرى غريبة مشهورة بمثالية شعرائها[7]. ومع أن هذا التعليل لا يخلو من وجاهة إلا أن ولادة العريّض في الهند وقضاء فترة من حياته هناك كان ينبغي أن تحفزه بعد العودة إلى الكتابة عن وطنه البحرين وعن قضاياه السياسية والاجتماعية تعبيراً عن ارتباطه بهذا الوطن وتوثيقاً لعلاقته به.

ولقد ناقشت هذه الآراء الباحثة منى غزال في دراستها الموسومة: (ابراهيم العريض: بين مرحلتي الكلاسيكية والرومانسية بيروت 1990) وحاولت تفنيد الأقوال التي تأخذ على العريض غربته عن بيئته ومجتمعه وترى الكاتبة ان نظرة العريض أوسع واشمل من نظرته إلى الانسان في همومه ومشكلاته وأفراحه وأحزانه ، وأن ديوانه الأول: (الذكرى) 1931، قد اشتمل على الكثير من قصائد المناسبات. كما ترى ان الملحمتين: (أرض الشهداء) و(قبلتان) تعتبران مشاركة مهمة من العريض في الواقع العربي والهم الذي يعيشه كل مواطن عربي..و أن العريض كان ينطلق من منطلقات ثقافية متنوعة تعبر عن شفافية

متعددة الانحاء والجوانب. وأنه من ناحية أخرى يعيش عصره ويخضع لظروف المعيشة، والتحامه بمسؤوليات الحياة في عمله وأسرته وذلك كله في إطار الرومانسية التي تسيطر على مشاعره وكافة اتجاهاته (ص166-167).

وما يجب ان نقرره هنا هو التساؤل عن غياب صوت العريض عن واقع البحرين، وهمومه خلال تلك الفترة هو تساؤل مشروع ولا يقصد به التقليل من أهمية تجربة هذا الأديب العملاق ولا يجب ان يؤثر على الحكم على هذه التجربة، ولا النظر إليها من زوايا أخرى لا تقل أهمية عن موضوع الوطن وهي زوايا كثيرة يحفل بها انتاجه الغزير الذي يجمع بين القصيدة والملحمة ، والمسرحية والترجمات والدراسات النقدية ، ولم يمنع هذا التساؤل نقاد وأدباء كالجشي والانصاري والهاشمي والمحادين، وغيرهم من تقدير جهود العريض والاشادة بمكانته مما هو معروف للجميع، ومن ناحية أخرى فإن العريّض نفسه كان واعيا لتجربته في الكتابة، ومدركًا لأبعادها وأهدافها، وراضيًا بالاتجاه الذي سلكه في شعره عندما لم يجد في نفسه ميلا لنقد الواقع المحلي ولا المشاركة في موضوعات المناسبات السياسية والاجتماعية. وتمثل فلسفته هذه احد ملامح التنوير من خلال وجهة نظره هو، ولعل عدم رضا العريّض عن ديوانه الأول «الذكرى»، وعدم ضم الديوان إلى المجموعة الكاملة فيما بعد لم يكن فقط بسبب عدم نضوج التجربة الشعرية في قصائد الديوان وإنما أيضًا لأنه ينتمي بما فيه من قصائد مناسبات، إلى تيار يرى العريّض ببساطة، أنه لا يمثله ولا تميل إليه نفسه لأسباب متعددة. ولم يكن هذا سرًا يخشى البوح به، فقد عبر العريّض في أماكن مختلفة من أحاديثه ودراساته عن قناعته تلك، وسنعرض لها الآن بشيء من الايجاز.

كان العريض يرى أن آفات شعر العصر هو شعر المناسبات الذي استنفد أغراضه قديما ولم يعد يتصل من قريب أو بعيد بحاضر الأمة.... «وكأنه بعض تلك الخطب التي يتشدق بها خطباؤنا... فإذا كان هو ما يعنون به شعر المناسبات فلا شأن لنا به»[8]. وكان يتخذ موقفًا مشابهًا مما يسمى بالشعر القومي والسياسي، فمع إيمانه بأن على الشعر أن يعبّر عن آمال أمته وآلامها إلا أنه يرى أن هناك مباشرة في طرح

هذه الموضوعات جعلت الشعر القومي يتشابه مضمونًا ويكرر نفس الشكل على مدى زمني طويل، وكان يقول بأن الشاعر لا يستطيع أن يقف خطيبًا على رأس مريض إن كان حقًا يريد له الشفاء، وإنه لا يستطيع بمجرد صراخه أن يحول طبيعة الأرنب إلى أسد[9] ويؤمن العريّض بالالتزام غير المفروض الذي ينبع من داخل الإنسان وليس من الخارج[10] ويأبى الطرح المباشر وأساليب التنديد والتعنيف، ويرى أن الشعر مرآة لأحوال الأمة لا حكما عليها[11]، وتكشف آراء العريّض هذه عن وعي جديد لوظيفة الشعر تتلاءم مع روح العصر وعن دور يسمو به عن شعر المناسبات. وقد ساهمت هذه النظرة منذ وقت مبكر في تخليص شعر العريّض مما كان سائدًا آنذاك من أغراض وأساليب تقليدية، الأمر الذي ترك أثره على واقع الشعر البحريني بما ينطوي عليه هذا الأثر من فعل تنويري لا يستطيع أحد تجاهله. وقد ثمن الأنصاري هذا الدور للعريّض حين لاحظ أن العريّض لم يتبذل في شعره ولم يستخدمه كوسيلة للارتزاق[12]، وفي ضوء هذا كله وما استعرضناه من آراء للعريّض نستطيع أن نفهم الأسباب التي جعلت العريّض يتجه نحو التغني بهمومه الخاصة من جهة، أو يتناول مواضيع عربية وقضايا انسانية كبرى[13] وهي السمة الرئيسة التي طبعت معظم انتاج العريّض، الشعري، مما يؤسس لصوت في الشعر البحريني جد مختلف، ومتصل منذ البداية بالتيار التجديدي في الشعر العربي الحديث.

وثمة فعل تنويري آخر يستوقف المتابع لتجربة العريّض الادبية، وهو محاولته إعطاء هذه التجربة بعدًا عُروبيًا، منذ البداية وقد بدا ذلك في مظاهر مختلفة، - منها ما أشارت إليه منى غزال من اهتمامه بقضايا التاريخ العربي في فلسطين والأندلس - بتكثيف نشر أعماله خارج البحرين، فنشر جزءًا كبيرًا من ديوانه (العرائس) في مجلة الرسالة المصرية، وعددًا قليلاً من القصائد في الأمالي البيروتية. أما ديوان (شموع) فمعظم قصائده كانت من نصيب مجلة الأديب، والباقي في الآداب ومجلة العرفان، وكذلك الأمر في بعض دراسات العريّض مثل:(منزلة الشعر بين الفنون الجميلة) التي نشرها في مجلة الأديب. وكان على صلة بالكثير من الأدباء والمثقفين العرب وتجمعه بهم علاقات صداقة ومودة ويحتفظ المتحف الوطني في البحرين بقسم خاص يتعلق

بالرسائل المتبادلة بين العريض وبين عدد من الشخصيات الأدبية والفكرية والسياسية . كما اشترك العريض في عدد من الندوات واللقاءات في رحلاته وجولاته خارج البحرين مما اسهم في التعريف به وبالأدب في البحرين في المحافل العربية والدولية.

وقد كان وراء هذه النزعة العروبية عند العريّض دوافع عدة منها إحساسه ببعد موضوعات شعره عن المحلية وعن أجواء وطنه البحرين وانتماء هذه الموضوعات إلى ما عرف بتيار الشعر الرومانتيكي العربي، مما يجعله ملائما للنشر خارج البحرين، وقد تحدث العريّض عن شيء كهذا عندما ذكر عزوفه عن المحلية وعدم ميله إلى الانغماس في حمأة التنافس بين ما كان معروفًا آنذاك بمدرستي المنامة والمحرق الفكريتين، وعدم رغبته في الانتماء إلى أي منها، وشعوره بأنه يخاطب جمهورًا وقراءً خارج دائرة الشعور بالمحلية لأنه كما يقول: «لا أخاطب أيا من هؤلاء وإنما أخاطب العالم العربي لذلك أعتقد بأنهم عرفوني في العالم العربي قبل أن يعرفني هؤلاء»[14] وسواء أكانت هذه هي الأسباب التي دفعته للبحث عن الأجواء العربية أو كان مدفوعًا برغبته الخاصة في الحصول على شهرة عربية قد لا تتحقق بالاقتصار على المحلية، فإنه قد استطاع بلا شك أن يهيىء لاسمه ولشعره من الذيوع والانتشار الشيء الكثير، وأن يصبح شاعرًا معروفًا على مستوى العالم العربي. يقول الدكتور ماهر فهمي: «مازلت أذكر ذلك الصوت العذب الذي وصلنا من البحرين، صوت إبراهيم العريّض وجعلنا ونحن طلبة في الجامعة بعد الحرب العالمية الثانية نضعه في كثير من الأحيان إلى جانب شاعرنا الأثير علي محمود طه»[15].

وقد ساهمت تجربة الاتجاه خارج الحدود في تطور الشعر في البحرين ممثلاً في نصوص العريّض، من خلال انفتاحها على تجارب أخرى ثرية واستفادتها من مدارس شعرية ونقدية، كما جعلت شعر العريّض في متناول الدارسين العرب الذين كتبوا عنه مقالات تنويه وإشادة ودراسات تحليلية، مما كان لهذا كله أثره في التعريف بشعر البحرين، وبواقع الأدب والثقافة في ذلك القطر الخليجي.

وقبل أن نتوقف قليلاً للنظر في تجربة كتابة الشعر القصصي عند العريّض وهي الملمح الأبرز في انتاجه، ينبغي الإشارة إلى أن الهدف التنويري وتغيير الواقع

التقليدي للشعر والثقافة في البحرين كان هذا هاجس الأديب العريّض، وقد اتخذ – كما رأينا – طرقًا شتى غير مباشرة؛ رأينا أشكالا منها في ما سبق، ونشير الآن إلى شكل أخير يتمثل في النصوص التي كان يختارها لشعراء عرب معاصرين، وينشرها شهرياً في مجلة (صوت البحرين) تحت عنوان «نفح الطيب»[16] على مدى سنتين 1952-1954. وكان يخصص لكل نص دراسة تحليلية تتناول جانبًا معينًا في النص المدروس، الأمر الذي جعله يتوفر على تناول جوانب كثيرة على قدر عدد هذه النصوص التي تعرض لها بالنقد والتحليل. كما استطاع أن يبث الكثير من أفكاره وآرائه في الشعر من خلال هذه الدراسات، لرأيه في الشعر الوطني أو السياسي، وشعر المناسبات، مما تعرضنا له من قبل، وكذلك مفاهيمه حول بعض القضايا النقدية كالوحدة الفنية، والقبح والجمال في الفن، والموسيقى الشعرية، والزمن في الأدب، واللون في الشعر، وغير ذلك.

ولم يكن الهدف التنويري غائبًا عن ذهن العريّض وهو يقدِّم لهذه الحلقات ويصف منهجه في انتقاء هذه النصوص والذي يقوم على «اختيار نماذج قصيرة لا تتجاوز في عدد أبياتها العشرة، مما لا يقوم موضوعها إلا على الواقع الملموس ثم إيضاح مراميها الحيوية تنويرًا لأذهان الناشئة ممن لا يستطيعون وحدهم إدراك معنى الحياة في الأشياء الجميلة»[17]. ورغم أن العريّض في الحلقة الأخيرة– قد عبر عن أسفه عندما أحس بأنه يتحدث: «لآذان لا تستطيع أن تعي ما أقول إلا أن أقصر حديثي على موضوع بعينه»[18] إلا أنه من غير شك قد ساهم من خلال هذه النصوص وتعليقه عليها في التعريف بتيارات الشعر العربي آنذاك، وفي تأسيس وعي أدبي جديد بين القراء وتشكيل ذائقة نقدية لدى الناشئة تتجاوز أطر النظرة التقليدية في الأدب، مما جعل الانصاري يميل إلى تفضيل نقد العريّض التطبيقي على نقده النظري، ويرى أن العريّض كان في «نفح الطيب» يجمع بين الفنان والمفكر وأنه كان : «يتحسس مواطن الجمال وألوانه المختلفة في الصورة والايقاع واللحن واللفتة والحس والظاهر بشكل يجعل القصيدة ذاتها، وقد أغناها إبداع الناقد تبدو أكثر حيوية وجمالاً»[19].

لعل العريّض هو أول شاعر من الخليج والجزيرة يخصص هذا الكم الهائل من انتاجه للشعر القصصي وباستثناء ديوانه الأول (الذكرى) ، فقد كرّس العريّض ديوانيه التاليين للقصة الشعرية، كما كتب ملحمتين شعريتين طويلتين هما (أرض الشهداء) و(قبلتان)، لذا فإن ظاهرة القصيدة القصة تنتشر على كل مساحة التجربة الشعرية للعريّض بما في ذلك قصائده الغنائية حتى قال عنه الدكتور غازي القصيبي «ان العريّض لا يستطيع أن يكتب قصيدة دون أن يحولها إلى رواية أو على الأقل قصة أو أقصوصة» ويرى الدكتور علوي الهاشمي، وهو ناقد بارز ومتابع لتجربة العريّض؛ بأن القصة تحقق للعريّض فرصة البعد عن موضوعات الواقع المحلي، التي لم تكن تروقه، إضافة إلى ما في الأسلوب القصصي «من وسيلة ناجحة تسمح له باستكمال رسم ملامح الطبيعة الخيالي واستقصاء أبعاده وآفاقه»[20] .

ويرى أحد الدارسين أن العريّض كان متأثرًا بأحمد زكي أبي شادي كما لم يتأثر بشاعر آخر، في نزعته القصصية وفي أسلوبه وكتاباته الأخرى وأنهما لذلك متشابهان في النثرية وامتلاء شعرهما بالتفاصيل والاستطراد وكونهما يملكان حاسة نقدية كانت «سببًا لتغليب العقل والفكر على شعرهما»[21] . وما يزعجنا هنا هو أسلوب الحكم القاطع الذي يبديه هذا الدارس حول تأثر العريّض بأبي شادي، مع أن الشعر القصصي جزء من تجربة التيار الرومانتيكي الذي شا ع في العالم العربي آنذاك، ولا تكاد تخلو تجربة شاعر من هذا اللون من الشعر الذي ظهر عند شعراء مثل شبلي الملاط، خليل مطران، الياس فرحات، ايليا أبي ماضي، نسيب عريضة، شفيق وفوزي المعلوف، علي محمود طه، ابراهيم ناجي، وعباس العقاد. كما عرف الشعر الكلاسيكي العربي الحديث الملاحم والمطولات الإسلامية عند البارودي وشوقي وحافظ ابراهيم وأحمد محرم وغيرهم[22] . ولا ننسى أيضًا ان للعريض قراءات عميقة ، في الآداب الأخرى كالفارسية والأردية والانجليزية وقد ترجم رباعيات الخيام إلى العربية. كما أن العريّض نفسه يعترف بأنه يجد في القصة الأسلوب الأقرب إلى نفسه، والذي يساعده على أن ينطلق على رسله[23]، ولذلك فإن القطع بتأثر العريض بأبي شادي لا يستند إلى مبرر بيّن.

يقسم العريّض ديوانيه «العرائس» و«شموع» إلى اقسام وتندرج تحت كل قسم قصائد بعناوين مستقلة، ويعمد أحيانًا إلى تقسيم القصيدة الواحدة إلى أجزاء مرقمة أو بعناوين فرعية، كما يجمع أحيانًا بين الطريقتين مما يسبب إرباكاً للقارىء وان كان الهدف من ذلك هو جعل القارىء يتابع أحداث القصيدة على مراحل وكأنها فصول رواية واحدة، وتبدأ ملامح القص من الجزء الأول المسمى (غناء) في ديوان العرائس وإن لم تكن بعد مهيمنة على بنية النص، وتجمع أربع قصائد في هذا الجزء بين القصيدة الغنائية وطابع الحكاية البسيطة، وكلها في ما يبدو تعبر عن تجربة واحدة وعلاقة بفتاة هي (مي)، يتكرر اسمها في كل هذه القصائد وتظهر لنا في أكثر من صورة[24] وتدور القصائد الأربع حول لقاء الشاعر بفتاته (مي) حيث يبثها حبه وأشجانه وهي بدورها تطلب دليلاً على هذا الحب، وتبدأ الحكاية كالتالي:

ولما تفيانا ظلال خميلة
تساقط مثل الدر فوق خطانا
وحدثتها بالحب وهي مصيخة
على أمل أن تلتقي شفتانا
اشاحت إلى الأزهار عني بوجهها
دلالاً وقالت لي كفى هذيانا
اتامن مني أن أصدق بالهوى
جزافاً وطرفي لا يراه عيانا[25]

وعندما تقتنع (مي) بصدق الحب يتحول الصدود إلى اقبال:

فعندئذٍ مالت إليّ ببشرها
وملتُ وأنسينا الوجود كلانا
فادنيت ثغري باشتياق لثغرها
فما افتر حتى قبلته حنانا

ولا يخرج تتابع الأحداث عن هذا النسق، لقاء في ظل الطبيعة، وحوار بين الحبيبين تبدو فيه الحبيبة غير متأكدة من مشاعر المحب ثم لا تلبث ان تقتنع في النهاية وتستسلم

لإغراء الحبيب، أمّا وسائل الاقناع عند الشاعر فتتنوع فمن وصف لفتاته بأنها أكثر جمالاً من الطبيعة، وأن عناصر الطبيعة تتمثل فيها، إلى قوله بأن الطبيعة تدعو إلى الحب، وأحيانا تقوم بلاغة الشاعر وحسن بيانه بدور مهم في استمالة الحبيبة نحوه:

فــتــرامت عليَّ في منتــهى البــشـ
ـر وقــالت لله در لســانك
انا أخــشى بأن تمتع غــيــري
بالذي أســتــدره من بيــانك[26]

وتتسم قصائد (مي) بظاهرتين تتكرران في الشعر القصصي للعريض بدرجات متفاوته، وبشيء من التحوير والملاءمة لمضمون القصة وظروفها. الأولى هي حرص العريّض على البدء بوصف الطبيعة أو المكان وما يقوم به من دور كإطار للأحداث، وأما الثانية فهو موقف المرأة أو بالأصح ما يؤول إليه حالها من مصير. حيث نجد الرجل في قصائد (مي) هو الأقوى وهو الذي يوجه الأحداث الوجهة التي يريدها، كما ان خطابه للمرأة يبدو دائمًا مقنعًا فلا تملك أمام هذا الخطاب الاغرائي سوى الاستسلام، ولعل ظهور شخصية (مي) بهذه الصورة التي تدل على الضعف الأنثوي مقابل النجاح الذكوري، والوصول بالقصة دائمًا إلى نهاية حسية يقلل من أهمية ما يبثه العريّض في القصيدة أحيانا من خطرات فلسفية ونفحات صوفية كإشارته إلى أن المرأة هي ملهمة الشعر، أو عندما يصف ما يشعر به نحوها من أنه مزيج متآلف من مظاهر الطبيعة، يجمع بين تموج البحر وطلاء الشمس للمروج، وقطرات الندى، وهمسات المطر.

صــور يا أمــيم شــتى ولكن
الفت من هواك معنى بهــيــجــا

أما الطبيعة فهي مهمة عند العريّض، ومن أغراضها اضفاء جو شاعري على مكان اللقاء بالمرأة مما يساعد على إذكاء العواطف وإلهاب الشعور[27] وإظهار أن المرأة تبدو أكثر جمالاً من الطبيعة، ومن ثم تكريس الفكرة التي يؤمن بها الشاعر ويتردد صداها في شعره وهي أن المرأة هي محور الجمال. مما جعل الدكتور

الهاشمي يصل إلى نتيجة مؤداها بأن المرأة عند العريّض هي «وجهة التجربة الشعرية منذ بدايتها إلى آخرها. أما الطبيعة فهي عامل مساعد على تصوير هذه التجربة»[28] كما ان عدم استقلال المكان بنفسه هو الذي دفع بالدكتور الهاشمي إلى (اشتقاقه لمصطلح الطبيعة المتخيلة) التي لا صلة لها بالواقع، ذلك ان الشاعر يصف الطبيعة من خلال انفعالاته وأحاسيسه، وتبعاً للحالة الشعورية التي تنتابه عند كتابة القصيدة، أوبحسب موقعه في القصة التي يرويها وعما إذا كان مجرد راوٍ محايد أو طرفاً في الاحداث التي يرويها.

لقد تطورت القصة الشعرية عند العريّض بعد تجربة قصائد (مي) واتسمت بالطول الواضح، وتعددت موضوعاتها فمن استلهام للأساطير في «التمثال الحي» و «لؤلؤة الحب» الى قضايا اجتماعية وصور إنسانية في (قصة قلب) و (بلبل في قفص) وانتهاء بملحمتيه (أرض الشهداء)، و(قبلتان). وسنقف وقفات خاطفة عند هذا التطور وصورة المرأة في بعض هذه النماذج، نبدأها بقصيدة (التمثال الحي)[29]، وهي في الأصل أسطورة يونانية تحكي قصة فتاة جميلة وفقيرة، خرجت تبحث عما يسد رمقها، فيصادفها جارها المثّال الذي كان يبحث عن جمال خارق يخلده بالنحت، والذي يطلب منها أن تمهله حتى ينحت لها تمثالا من المرمر ويعدها بالطعام حالما ينتهي من عمله، ولكن النحات في غمرة انهماكه واستغراقه في فنه ينسى فتاته الجائعة، فيستمر في عمله إلى صباح اليوم التالي ليكتشف ان الفتاة قد ماتت من الجوع.

ونظرًا لأن الشاعر يعيد صياغة اسطورة تتوافر فيها مقومات القص المعروفة، فإننا أمام ملامح للقص متطورة ومتجاوزة لتلك التي رأيناها في قصائد (مي) من زمان ومكان محددين وتطور للأحداث من خلال الوصف والسرد اللذين يتدفقان بعفوية وسهولة، وتوظيفٍ لعامل السببية، في تنامي الأحداث وترابطها، ولا يتدخل الشاعر في سيرورة القص سوى مرتين، الأولى عندما يعلّق على حال الفتاة الفقيرة وفقدها لأبويها:

كـــــيف لا تـبكي وهـل أبـــ
ـقى لهــــا الـدهـر بقـــيـــه

والثانية عندما يقول:

أيـن فـي الـدهـر فـؤاد
لـم يـروع بـالخـطـوب

وربما كان مغزى الاسطورة هو تكريس فكرة أن المرأة أجمل من الطبيعة و من الفن، وأن الفن هو الذي يخلد الجمال، لكن المرأة هنا تظل ضحية للفن والجمال نفسه، لا يأبه أحد بمشاعرها الخاصة ولا معطيات الواقع من حولها فينشغل الفن والفنان بالجسد عن الحالة التي قادت الفتاة الى حتفها.

وتتكرر مثل هذه النهاية المأساوية للمرأة في عدد من قصص العريّض الشعرية مثل «قصة قلب»[30] التي تحكي قصة فتاة ريفية تفقد أباها ويتولى عمها العناية بها إلى حين ثم يموت، ويأخذها ابن عمها إلى المدينة، وبدلاً من أن يتزوجها كما كانت تأمل، يقضي لياليه في اللهو واللذة، وعندما لا تستجيب لحياته تلك يعاقبها بتزويجها من راعي خرافه الذي يعود بها إلى القرية.

وتتضح هنا الاشارة الى رمز الغاب في الشعر الرومانتيكي، وإلى تمجيد حياة الريف ونقاء ونبل أهله مقارنة بانحلال المدينة وماديتها، مثلما يلاحظ الدكتور الهاشمي[31]، وتبدأ القصيدة منذ اللحظة الأولى في رسم صورة الريف وجمال الطبيعة الذي يتحول إلى مهرجان:

فـإذا الـطـبـيـعـة حـفـلة
عـرس تـفـتن مـن رآهـا

يقابل ذلك الصورة القبيحة للمدينة:

حـيث الـصـراع على الحـيـا
ة ولا حـيـاة ولا سكـيـنه
حـيث الـفـنـاء عـلى حـقـيـ
ـقـتـه وإن واروه زيـنـه

إلى أن يقول:

فــتــرى الجــمـــال مع الفـــضـــيـ

ـحـــة والكمـــال مع الضـــغـــينه[32]

ويعمد العريض في مهارة واضحة إلى تجسيد حدة الاختلاف بين المدينة والقرية من خلال رسم الشخصيتين الرئيسيتين في القصيدة: الفتاة وابن عمها اللذان يمثلان نمطين متناقضين، فهي رمز للريف[33] بما فيه من نقاء واستقامة، وهو رمز للمدينة وحياتها بما فيها من انحلال وتفسخ:

شــتـــان بين حـــيـــاتهــا

وحـــيـــاته لـعب وجـــد

وعندما تحمل الفتاة معها قيم القرية إلى المدينة وتفشل في تحقيقها هناك تنتهي التجربة بالعودة إلى الريف، دلالة على عدم التعايش بين البيئتين.

ولا يختلف تصوير العريّض للمرأة هنا عما رأيناه لها في قصائده السابقة، ففتياته كلهن جميلات، ووديعات وودودات ينتهي بهن قدرهن إلى نهاية مأساوية، أو لحظة ضعف، حيث تتكرر صورة المرأة الأضعف في أكثر من موقف وبفعل ظروف اقوى منها[34] ويتضح ذلك في قصائد أخرى مثل (لؤلؤة الحب) و (بلبل في قفص) و (بين عشية وضحاها) وانتهاء بالملحمتين «أرض الشهداء» و «قبلتان» ولا نجد إلا استثناءات قليلة جدًا تفلت فيها المرأة من هذا المصير المحتوم. ولكننا أيضًا لا يجب ان نغفل عن بعض المواقف التي ظهرت فيها المرأة – رغم ضعفها – وقد تمسكت ببعض القيم والصفات الحميدة مثل احتفاظ فتاة (قصة قلب) بعفافها أمام اغراء ابن عمها، ورفض الأم في قصة (بين عشية وضحاها) التسامح مع من سبق أن جرح كبرياءها وتخلى عنها، وكذلك صفة الوفاء في شخصية «دعد» في ملحمة (أرض الشهداء)، وفي شخصيتي «بلقيس وريا» في ملحمة (قبلتان). فهل أراد العريّض أن يقدم لنا صورة تكاملية للجمال حسًا ومعنى ممثلاً في المرأة رغم ما يقودها إليه أحيانًا قدرها من مأساة؟ وهل يرمز بهذه التضحية عند المرأة إلى تكريس صورة خاصة للجمال وإعطائه

بعدًا مثاليًا ضمن الرؤية الرومانتيكية؟ لعل هذا هو الذي جعل حسن الجشي يقول إن المرأة في شعر العريّض «مهما ازدهرت في عروقها الحياة ليست امرأة واقعية أي ليست امرأة بعينها بمقدار ما هي نموذج مرئي يرمز إلى المرأة الخالدة، ورسالتها التي تضطلع بها في هذا الوجود الإنساني»[35].

ان الكتابة أو الحديث عن أديب كإبراهيم العريض وعن انجاز العريض هو خيار صعب قد لا يعود الباحث منه بما يتناسب وأهمية هذا الإنتاج الضخم وحجم هذه الشخصية المتنوعة المهارات والاهتمامات، وليس من السهل ان يضع الدارس قلمه في موطئ لم يسبقه إليه أحد. فقد حظي انتاج العريض باهتمام كبير من الدارسين والنقاد داخل البحرين وخارجها، وقد علمت أخيرًا ان الاستاذ الباحث عبدالحميد المحادين قد اهتم بتوثيق (بعض ما قاله النقاد العرب حول العريض عبر خمسين سنة) «انظر (مجلة البحرين الثقافية) ، السنة الثالثة العدد9 يوليو 1996.

ولعل هذا الاهتمام الممتد على مساحة نصف قرن، كان ثمرة لهذا العطاء الثري، ونتيجة للنزعة المبكرة نحو الانتشار خارج حدود البحرين، وحرص العريض على جعل تجربته تتعانق وتتلاحم مع تجربة الشعر العربي الحديث في لبنان ومصر والعراق وسورية ، وهو الأمر الذي استرعى انتباهي هنا وحاولت – باقتضاب – أن أشير إلى أهم مظاهره، لكن موضوع النزعة العروبية يستحق دراسة معمقة ومتخصصة تتناول هذه الظاهرة في أبعادها وآثارها المختلفة.

والواقع فإن مظاهر التنوير قد تعددت في تجربة العريض واتخذت مناحي وطرقًا شتى تعرضنا بشيء من الإشارة إلى بعضها ، ولا ننسى هنا ريادة العريض في المسرح، فقد كان مع زميله عبدالرحمن المعاودة من أوائل من كتب المسرحية وحرص على ادخال الفن المسرحي إلى البحرين، ورغم عيوب البدايات فلا ينكر أحد أهمية الريادة التاريخية، وقد ثمّن ناقد مسرحي بارز هو الدكتور ابراهيم غلوم التجربة المسرحية في البحرين ومنها تجربة العريض بما لا يدع مجالاً للقول – انظر العدد الخاص من مجلة كتابات.

أما تجربة الشعر القصصي فقد كان العريض أحد أبرز كتابه في العالم العربي حيث كشف العريّض عن موهبة غير عادية في تطوير الشعر أو ترويضه لهذا الفن على حسب رأي مارون عبود[36] كما «حقق العريض التحليق إلى أوسع مدى يحلم به من التجديد والتنوع في القوافي»[37] ممهدًا للقصيدة الجديدة في البحرين[38]، وكانت مشابهة بعض موضوعات شعره القصصي لموضوعات الحياة المعاصرة ومعالجته بهذا القدر من الذهنية، واحتفائه بالتفاصيل الدقيقة أحيانًا ما هيأ لظهور التيار الواقعي في شعر البحرين، لذا فإن جهود العريض الشعرية تمثل اضافة مهمة وانعطافًا حادًا في تجربة الشعر المعاصر هناك[39] كما تقوم تجربته بشكل عام على المستوى العربي بدور مهم مع تجارب الشعراء العرب الرواد،وهي بمثابة الجسر الذي عبر عليه الشعر العربي من مرحلة الإحياء إلى غيرها من المراحل المعاصرة[40].

(2)

إذا كان ابراهيم العريّض قد فضل أن يؤدي دوره في تغيير واقع الثقافة والشعر في البحرين من خلال أسلوب ومنهج رأى أنه يتلاءم مع طبيعة شخصيته وفلسفته في التنوير، فإن محمد حسن عواد (1902-1980)، الذي ولد قبل العريّض بست سنوات وعاش في ظروف اجتماعية وثقافية مختلفة، قد اختار المواجهة المباشرة لحالة الثقافة والأدب والمجتمع في بيئته الحجاز منذ العشرينات الميلادية، وظل في صدام حاد مع هذا الواقع في أشكاله وصوره المختلفة. داعيا الى الثورة على كل قديم في الفكر والحياة وإلى الأخذ بأساليب النهضة الحديثة والانفتاح على حضارة العصر[41]، وتميز انتاجه الغزير الذي جمع بين الشعر والمقالة – بالجرأة الشديدة في مهاجمة الجمود والتخلف، واتسم بالحدة في الأسلوب والطرح، وعرفت شخصيته بالاعتداد بالنفس، وبالصلابة والثبات على ما تعتنقه وتدافع عنه من آراء ومواقف.

بدأت معركة العواد مع القديم في مقالات نُشر بعضها في صحيفة (أم القرى) التي تأسست في مكة عام 1924 مع بدء الحكم السعودي للحجاز، ثم أعيد نشرها في كتابه الشهير: (خواطر مصرحة) عام1927،وتضمنت نقدا مرًا للشعر والأدب عامة

ولمناهج التعليم وعلماء الدين، ولبعض عادات وأخلاق المجتمع، وأهابت بالأمة أن تبادر إلى اصلاح حال الأسرة والمدرسة، وأن تتخذ الغرب وحضارته مثالا على النهضة العصرية المأمولة للحجاز.

وقد أخذت أفكار العواد الجريئة، وأسلوبه اللاذع والساخر المجتمع بالدهشة والصدمة، وألّبت عليه الأوساط الدينية والمحافظة، وكانت سببا في تركه لوظيفته في مدرسة الفلاح بجدة ذات الأسبقية التاريخية في تاريخ التعليم.. وكادت تعرضه للعقوبة والسجن.. غير أن (خواطر مصرحة) – من ناحية أخرى – حظي بإعجاب عدد من الأدباء مثل محمد سرور الصبان الذي قال عنه بأنه (انجيل الثورة الفكرية)[42] ووصفه عبدالسلام الساسي بأنه (ثورة اصلاحية على الأدب والمجتمع)[43]، وشبهه محمد عالم الأفغاني بالديناميت في عنف ثورته، ونوه به آخرون مثل عزيز ضياء، وعبدالله عبدالجبار، ومحمد علي مغربي، وأحمد زكي أبو شادي. ويعتبر الكتاب الآن العمل الأشهر من بين أعمال العواد، والأصدق تعبيرًا عن أسلوب العواد وشخصيته وفكره.

يحمل كتاب (خواطر مصرحة)، علاقة تأثر وتشابه مع الفكر التجديدي العربي آنذاك، لذا فإنه لم يكن من المستغرب أن يعقد النقاد علاقة بينه وبين (الديوان) 1921 في عنفه وثورته على الشعراء التقليديين، و (الغربال) 1923 في هجومه على الشعر القديم[44]. ولكن الكتاب كذلك يمثل لفكر عدد من زملاء العواد ومجايليه مثل محمد سرور الصبان، ومحمد سعيد العامودي، وعبدالوهاب آشي (من الذين تبلورت أسس ثقافتهم ومواهبهم الأدبية في عهد الحسين)[45]، واستفادوا من توافد عدد من رجال الأدب والإصلاح الشاميين على مكة لمساندة الثورة العربية، وأخذوا يبثون آراءهم النهضوية من خلال صحيفة «القبلة» التي انشئت مع قيام الثورة 1916، وكان لهذه الأفكار الجديدة وأسلوبها الأدبي الرصين أثره في نفوس تلك الناشئة الحجازية، وما أن حل العهد السعودي حتى أصبح هؤلاء الشباب كتّابا ناضجين يملؤهم العزم والحماس للمشاركة في النهضة في ظل مجتمعهم الجديد، وظروفه المواتية للتغيير والتجديد، فاندفعوا يناقشون قضايا الوطن وقضايا الفكر والأدب على صفحات (أم

القرى) و (صوت الحجاز) 1931 مؤكدين على أن الأدب من أقوى العوامل في تقدم الأمم، ومطالبين بأن يكون له دور فاعل في المجتمع[46].

وفي الوقت الذي تفرقت فيه السبل بزملاء العواد وسلك البعض طريقا أقل عنفا وأكثر هدوءا ومهادنة، واصل العواد نشاطه في الساحة الثقافية من خلال شعره ومقالاته التي ظل مواظبًا على نشرها في الصحافة، ويبدو أن كتاب (خواطر مصرحة) بما حققه للعواد من شهرة، وما أثاره حوله من ضجة قد فرض على العواد الطريق الذي كان عليه أن يسلكه أراد أم لم يرد، فليس من السهل على العواد الذي عرف بفكره الطليعي والمتجدد. وباعتزازه بمواقفه، واستماتته في الدفاع عنها، ان يتراجع عن هذا الطريق الذي عرفه الناس به، وأحبوه من أجله، مهما كلفه ذلك من ثمن، ومن يعود اليوم إلى فكر العواد وفلسفته في التنوير يجدها متجذرة في هذا الكتاب الذي أصبح علامة على شخصية العواد، وعلى ثقافة مرحلة مهمة من مراحل نهضة الفكر والأدب في المملكة.

سنعرض هنا – وباختصار – لبعض من تنظير العواد لصلة ذلك بما يراه، من وظيفة الشعر وصلته بالحياة، وقد جاءت آراء العواد تلك متناثرة في «خواطر مصرحة» وفي كتبه الأخرى، وفي مقالاته الصحفية ومقدمات دواوينه، ويكاد يجمع ما بينها تأكيد العواد على أن يحمل الأدب رسالة ذات مضمون هادف، فالشعر (قوة سحرية تدفع بالحياة إلى الأمام، والشعر فجر يبدد الظلمات)[47]. والشعر الصحيح يجب أن يكون (تعبيرا عن حياة وتصورا لحياة ودفعا لحياة أسمى)[48].

وتتداخل تعريفات العواد للشعر مع ما يسميه بمقياس الشعر ورسالته، ويعيد من خلال ذلك تأكيده على صلة الفن بالحياة، وبأن الشعر مرتبط بالحقيقة ومنبثق عنها[49]، وأن العقل هو طريق الاهتداء إليها[50].

أما موضوعات الشعر كما يراها العواد في تلك الفترة المبكرة من حياة الأمة، فهي الحث على النهضة، والارتباط بقضايا الاصلاح، والدفاع عن الحياة الكريمة[51]، وهذا هو

الشعر العصري الذي (يتفاعل والعصر الذي نعيش فيه ويحمل أقدس رسالاته وهي الحرية الفردية واشتراك الأفراد بالحقوق والواجبات.. وإخضاع المواهب لخدمة الشعب وتفتيح وعيه، وقيادته إلى مستوى عال لمعرفة حظه في تقرير مصيره)[52]، وعندما عاب على شعراء الحجاز تقليدية المضامين الشعرية تحدث عن الموضوعات التي ينبغي أن يناقشها الشعر (الوطن وحاجاته المادية والمعنوية والأخلاق والعادات، والحرية، والغرب وما يتطلبه المقام من الحث على منافسته والتعلم منه، وأخيرا الحياة كلها بما فيها من خير أو شر)[53].

لا تقف دعوة العواد في التجديد عند مضامين الشعر بل تشمل الشكل كذلك انسجاما مع شخصية العواد المفطورة على التجريب، والمتحررة من عبودية التراث وتقديسه، ومتى كان الشعر عامل اصلاح وتنوير وبحث عن الحقيقة فإنه لا فرق عنده: (بين أن ينظم على الطريقة القديمة، أو على الطريقة الحديثة المتمثلة في الشعر الحر والشعر المطلق، والشعر المنثور)[54]، فالعواد يعي بحسه الفطري ان تجديد الاغراض قد يقتضي تجديدا في أشكال التعبير ، وأن الحياة الجديدة التي يدعو اليها، تتطلب ان يتواكب تحديث الشعر مع تحديث الواقع، فمن غير الممكن أن تسكن الروح الجديدة الخرائب القديمة.

لذا فإنه من الطبيعي للعواد الذي يؤمن بدور الأدب في النهضة والبناء والاصلاح الشامل أن يتبنى الأشكال الجديدة والمكنة لحمل هذه الرسالة كاملة؛ ومن هنا جاء حماسه للشعر الحر، والشعر المنثور الذي يصفه بأنه (شعر أصيل قائم في الآداب كلها وأنه لا وزن فيه ولا قافية ولا تقيد بتفعيلة إلا ما جاء عفو الخاطر)[55]، وفي سنينه الأخيرة نظَّر لقصيدة النثر وقال انها تقوم على الموسيقى الداخلية (التي لا تحس ولا ترى عندما تقرأ قصيدة نثرية أو قطعة نثرية ليست مقفاة او موزونة لكنها بارعة التأثير تنقلك من أفق إلى أفق ففيها شيء من الخيال وفيها شيء من موسيقى الالفاظ)[56]، كذلك حاول ادخال الاسطورة إلى الشعر السعودي، ففيها عالم (من الآلهة تتدفق فيها حياة تفوق الحياة البشرية وتتفاعل معها)[57] لكنه لم ينجح في توظيفها توظيفا فنيا، فقد ظلت فينوس وكيوبيد وأبولو مجرد أسماء تتكرر في قصائده من دون وظيفة تذكر، وكان فضله هو تقديم الاسطورة للقارىء السعودي من خلال مقالاته وتعريفه بها في هوامش قصائده.

✡✡✡✡

تعتبر قصيدة (جنون الناقدين) من أوائل شعر العواد في الدعوة إلى النهضة والثورة على القديم، وقد تزامن ظهورها مع طبع (خواطر مصرحة)، وتلخص أسلوب وأفكار ذلك الكتاب. تبدأ القصيدة بمقدمة يتغزل فيها الشاعر بحبيبته سليمى (الحجاز)، لكن سليمى ترى أنه من الواجب الوطني على الشاعر أن يسخر قلمه للنهضة ويعلن خواطره الصريحة ويثور:

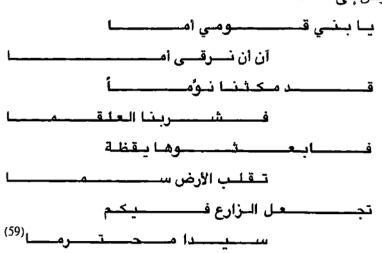
العقل فوق الحس أنك قلت ذاك فأين ذاك
دعني وقم بالواجب الوطني وابتدر العراك
ارسل خواطرك الصريحة واخترق حجب السكوت
وادعُ البلاد إلى الحياة فهل تروقك أن تموت
والله ما خُلق اليراع لأن يعيش محيرا
لا بد للبركان يوما أن يُرى متفجرا
لم لا تثور وإنما خلق الشباب لكي يثور

....

ودّع حياة السادرين فإنها قصمت عراك
واستقبل العهد الجديد فإنه يُعلي ذراك
حطِّمْ قيودًا طالما فيها رسفتَ مكبَّلا
واخلع رداء قد تقادم فاستحال إلى البلى
كن مصغيا للمصلحين ولا تقل ما المصلحون
فإلى متى يودي بك المتنطّعون العابثون؟[58]

وتحمل هذه القصيدة الكثير من رؤية العواد للاصلاح وأسلوبه في المعالجة وتعكس احساسه المرير بالواقع، وشعوره بالواجب تجاه تغييره ووسائل التغيير المنتظر من الشباب. فالتأخر والتخلف قيد وأغلال وموت، والتغيير واجب وطني يتطلب الثورة على هذا النوع من الحياة ووسيلة الثورة الأقلام، فما خلقت الأقلام إلا لتنفجر براكينها في أيدي الشباب عماد الثورة، الذين عليهم أن يستمعوا لنصح المصلحين وليس المتشددين في الدين.

وتظل صورة النهضة التي تشبه الثورة في عنفها تتكرر في قصائد أخرى حيث تنقلب الأرض إلى سماء:



يا بني قومي أما
آن أن نرقى أما
قد مكثنا نوماً
فشربنا العلقما
فابعثوها يقظة
تقلب الأرض سما
تجعل الزارع فيكم
سيدا محترما[59]

والقلم هو وسيلة الاصلاح الأبرز، ووظيفة الكتَّاب والشعراء هي وظيفة المصلحين الذين ينبغي عليهم استخدام القلم بعنف كما يستخدم السيف وأن يوحدوا الجهود في سبيل الاصلاح ويدعوا الفرقة:

حكماءنا
خطباءنا
كتابنا شعراءنا المتيقظين
لا تهملوا مرضا ألمَّ بنا سنين
داووا الحياة وبرروا علل الصراع
سلّوا اليراع
ودعوا النزاع[60]

وفي قصيدة (خطرات) تتحول المشاركة في الاصلاح من وظيفة اختيارية إلى قدر يتلبس النفوس ولا تستطيع له دفعا، خاصة إذا كان الإنسان شاعرا، وقدر العواد هو أنه شاعر وجريء وصريح ويحب وطنه – كما يقول – والقصيدة من أوائل شعر العواد ومع ذلك فقد ابتعدت عن المباشرة، وعن النبرة الخطابية الصاخبة التي رأيناها في

الأمثلة السابقة، واتحدت فيها مشاعر العواد وحبه للوطن، بحزنه على واقع حاله. ولا نبالغ اذا قلنا انها من أجمل قصائد العواد في هذا الموضوع:

لم يارب انت علمـــتني الشـــعـــر

وطوعت في بناني اليـــراعـــا

ولماذا أمـــرت مـــوهبـــة الآ

داب توحي النمـــو والابداعـــا

ولماذا جـــعلت مني جـــريئـــا

وصـــريحـــا وناقـــدا مـــا اسـتطاعـــا

ولمـــاذا إذ انـــت قـــــــــررت هـذا

قـد جـعلت الحـجـاز يـهـوى الضـيـاعـا

ولماذا قـــدرت للقـــوم فـــيـــه

أن يكونوا جـــلامـــدا وتلاعـــا

لم تـقـــدر لي السكوت على الضـــيم

ولم ترزق البـــلاد اســـتـــمـــاعـــا[61]

والعواد بعبارات أخرى يؤكد في هذه القصيدة وما سبقها من أبيات على ضرورة التزام الشاعر بقضايا الوطن، وعلى عنصر الأدب كعامل من عوامل الاصلاح، وهي مفاهيم ظل يكررها دائما، كما انه يتحدث هنا عن دوره في المشاركة في هذه الرسالة التي يتحملها ليس كواجب فقط وإنما كجزء من حبه للوطن، وهو دور ظل يفخر به كثيرًا ويصفه بأنه (كفاحه) من أجل التجديد ونشر الفكر الحر. وقد ساءه أن يكون الشعر في مطلع النهضة الأدبية بعيدا عن الدور الذي يجب أن يقوم به، فحمل على الشعر التقليدي في الحجاز ووصفه بأنه صديد فكري وقيوء [62]. ودعا إلى حتمية (تغيير المفاهيم في الأدب القديم الذي كان يعيش بغير رسالة اجتماعية سامية وبغير عناصر للبعث وبغير هدف فكري بعيد، وبدون سلطة تتناول

كل ما في الحياة فتزنه وتصفيه وتطوره)[63]، وتلخص الأبيات التالية – التي يهاجم فيها الشعراء التقليديين الكثير من مفاهيم وتعريفات العواد للشعر التجديدي. فهو سحر وروح وحكمة وحقيقة وليس نظمًا:

إنما الشعر أيها القوم روح
حية تملأ الشعور بهاء
وجلال في الحقيقة يبدو
لأولي الذوق حكمة غراء
ذاكم الشعر لا سطور تساوت
وقواف منمقات ولاء
ذاكم الشعر لا فعولن فعولن
فاعلاتن مفاعلٌ تتراءى
فدعوا الشعر ان في الشعر سحرا
واتركوا النظم ان في النظم داء[64]

وكجزء من الرسالة الاجتماعية التي يشعر العواد أنه يحملها كتب قصائد في موضوعات الأخلاق والتربية والحث على السلوك الفاضل وذم الانحراف والخمول والكسل، وصور لنا نماذج بشرية يسخر منها وينتقد ممارساتها مثل :المنافق، والكذاب والشيخ المسن الذي يتزوج بفتاة صغيرة، والبخيل والمبذر الخ. وقد ادى نقده لمناهج التعليم، وطرق التدريس التي تقوم على الحفظ والتلقين وتلغي سلطة العقل، الى مجابهة ساخنة مع علماء الدين في الحجاز الذين كانوا يؤلفون الكتب في البلاغة والنحو والصرف والمنطق، فوصفها العواد بأنها خالية من التفكير والعقل (وكأنما نقلها مؤلفها أو جامعها أو سارقها لا أدري ماذا؟ نقلا بدون أن يعمل فيها عقله)[65]. وبلغ من عنف العواد في نقده للعلماء ان راح يسائلهم بأسلوب لاذع السخرية:

(أين أفكاركم وعقولكم
أليست موجودة في رؤوسكم
لماذا خلقت رؤوسكم

هل خلقت لتملأوها تبغًا ونشوقًا
وتضعوا عليها عمائم عظيمة وقلنسوات خيزرانية)[66]

ووصفهم بأنهم حمقى وجاهلون وعاجزون عن الاجتهاد ولا يستطيعون ابداء رأي في مسألة أو تصرف في أمر، وكان العواد يتطلع إلى مشروع شمولي للنهضة، ويتوجه إلى معوقاتها بالنقد الشديد، من أبرزها في نظر العواد مناهج التعليم، وفكر بعض رجال الدين الذين كانوا يعارضون الجديد ويظنون الثورة على القديم حراما حتى وإن كانت ضد العادات والممارسات البالية في الثقافة والسلوك:

يا هؤلاء الهواتف بالحلال والحرام
والصاخبون على الصراحة والثقافة والذمام
من دون أن يتفهموا روح الخصام أو الوئام
ما في الديانة أن يحارب من يثور على الظلام[67]

وفي مقابل هذه الفئات التي توجه العواد اليها بالتعنيف والنقد الشديد، هناك فئات أخرى توجه إليها العواد بالتشجيع ومنها المرأة التي كانت قضاياها جزءا مهما ضمن مشروعه التنويري فدعاها للمشاركة في نهضة الوطن والأخذ بأساليب التربية الحديثة، وطرح معتقدات الماضي، والثورة على الحجاب:

(وزحزحن بأيديكن لا بأيدي الرجال هذا الحجاب الدخيل على عادات العرب، وعلى مبادىء الدين، وعلى أسس الأخلاق الشريفة... فأبعدنه يا نساء العرب والمسلمات وأيتها الشرقيات فليس في دينكن ولا في دمائكن شيء يوحي بالعبودية والذل والحقارة والتخلف)[68].

وبعد ان طرأت بعض التحولات على ثقافة المجتمع أصبح موضوع المرأة من الموضوعات الحساسة ولم يعد مسموحا بإثارة مثل هذه القضايا، فاقتنع العواد عندئذٍ – وربما على مضض – بتشجيع المرأة الكاتبة باعتبارها رمزا من رموز التحرر الذي يطالب به للمجتمع، ولكنه وإلى ان مات كان أحد أبرز انصارها ، وكان يسميها بالجنس العطوف، وعندما نحت للشعر المنثور مصطلح (شنر) أشار إلى أنه قصد به

ذلك النوع من الخواطر التي عرف بكتابتها عدد من الكاتبات السعوديات(*) ومن الملاحظ ان العواد ظل دائمًا يكرر كلمتي (حر) و(حرية) حتى اصبح نموذج «الإنسان الحر» من أهم نماذجه التي مجدها واحتفى بها وبشكل لافت للنظر في كتاباته الشعرية والنثرية ويأتي هذا انسجامًا مع نزعته للتجديد والتحرر من كل قيد.

فعندما يحرض الفتاة الحجازية على الخروج على التقاليد القديمة وأنماط التفكير السابقة يخاطبها بقوله: عيشي حرة[69] ويصف الكتّاب المجددين مثل طه حسين والعقاد وهيكل والمازني وسلامة موسى بالكتّاب الاحرار[70]، وفلسفة الحياة المعاصرة عند العواد هي أن تعيش حرا[71] والحرية عنده تتعدد فهي الحرية الفكرية والسياسية، وهي حياة الديمقراطية والعدل والمساواة والتعبير الحر، وحرية الإنسان واستقلاله عن كل قيد.. وهي أساس النهضة وقاعدتها للأفراد والشعوب[72].

يتحدث العواد، في مقدمة ديوانه الثالث (نحو كيان جديد)، عن طبيعة المرحلة التي كتب فيها قصائد الديوان، ويصفها (بأنها الطور الذي يتجه فيه الشاعر الى فلسفة الحياة الإنسانية المتسعة بعد أن أشبع احساس الصبا المتفتق بعاطفة الوطنية القومية[73])، لذا فإننا – ابتداء من هذاالديوان – نجد في شعر العواد اتجاها نحو موضوعات التساؤل عن سر الوجود، ومصير الإنسان، وموضوعات تمجيد العقل ودوره في فهم ما وراء المحسوسات والمرائي من حقائق كونية لا نستطيع ادراكها إلا من خلال التأمل. وفي مقدمة قصيدته (أمام الستور) يشير إلى هذا الاتجاه قائلاً: (وقصيدتنا هذه على رمزيتها الفنية خطاب للعقل وهو الأداة الجبارة التي يستعملها الإنسان لاكتشاف أسرار الكون والنفس)[74]. وتكشف قصيدة أخرى هي (صلاة نفس)، عما يعنيه العواد بهذه الفلسفة:

قـــــالت الـنـفـس قـم نـصـلـي إلـى الـلـ
ـه فـــشـــرّ الـنـفـــوس من لـم يـصـلِّ

* يتكون مصطلح (شنر) من الحرف الأول من كلمة (شعر) والاول من كلمة (نثر)، و(حرف الراء) مشترك في الكلمتين.

قلت يا نفس سبحي الله طوعا
واصبحي واستنكري ان تملّي

سبحي الله فالطبيعة يقظى
وتعالي قرب الخضمّ نصلي

في صفاء يشع من فلك الأل-
هام مستمليا اذا الكون يملي

يفهم البعض في حقيقة بعض
تبرز البعض موحيا روح كل

....

أترين الطبيعة والجبال الآن كالكا
عب وشتّى الجمال في بردتيها؟

ليس في البحر والجبال ولا في
منظر الكائنات ترنو إليها

لا ولا في الطيور رفّافة الأل-
وانِ مرتادةً على جانبيها

ليس في هذه المرائي حياة
ثرة تجثم النفوس إليها

إنما منبع الحياة من القل-
ب ومن قاعهِ تمد يديها

فاسلكي منهج التأمل فالآ-
يات توحي إذا أصيخ إليها[75]

ولا يسمح المقام هنا بالتوقف عند الاتجاه التأملي وأثر العقل في شعر العواد، غير أن مبالغته في توظيف هذا المفهوم، قد أدى إلى وسم شعره عامة بالنثرية والذهنية، مثلما لاحظ بعض النقاد وأدى إلى طغيان شخصية العواد المفكر على شخصية العواد الأديب، والمعلم الاجتماعي على شخصية الفنان، وهي نتيجة يمكن تصورها ضمن اطار تقمص العواد لهذا الدور التنويري التوجيهي، وتوظيف الشعر توظيفا نفعيا حتى وإن

جاء ذلك على حساب الفن، وجمال التعبير مما نراه ممثلا مرة في نقده المباشر لعيوب المجتمع، ومرة في هذا النوع من القصائد التي تثقلها العقلانية، والتأمل الفلسفي الذي لا يلامس عمق الأشياء، ولا ينفذ إلى حقائقها.

لكن مفهوم الوظيفة النفعية عند العواد قد انقذ شعره مما وقع فيه بعض مجايليه من الشعراء من انكفاء على انفسهم، واعتصام بأبراجهم العاجية، في ذاتية مفرطة بعيدا عن هموم المجتمع وقضايا الناس، وساهم – بقدر متواضع – في التأسيس لتيار الواقعية في الشعر السعودي أو على الأقل في لفت الانتباه إليه وإلى أهمية أن يكون الأدب وثيق الصلة بالواقع خصوصا في مجتمعات مثل مجتمعاتنا في الخليج والجزيرة لاتزال تعاني من معوقات كثيرة على مستوى التنمية وعلى مستوى الفكر والتعبير الحر.

وقصيدة (تين وجميز) تجربة في هذا الاتجاه، وتجمع أكثر من ظاهرة فهي مثال على نتاج العواد التالي الذي يبتعد عن عنف النقد المباشر ويتوجه لنقد مفاهيم وأوضاع اجتماعية بدلا من نقد الأشخاص، ومثال على مفهوم الشعر الواقعي عند العواد ، وعلى دعابة هذه الشخصية وهزلها، وعلى توظيفه للصور الشعبية والحس القصصي، وأخيرا كمثال على محاولات العواد للتجديد في الشكل الشعري:

غادرت يوما مكتبي تعبا من العمل الطويل
وذهبت بعد العصر أطلب راحة القلب الكليل
فأخذت أمشي هادئا
انا والأصيل
ومررت في سوق الفقير
هذه هي الأكواخ يخطر بينها خلق كثير
رجل ضرير
وفتى يقود حماره العاري الهزيل
والصبية اللاهون في مرح كئيب
والعابرون الهازئون

وباعة الحطب القليل
والصانع الغشاش
والمحتال
واللص الخطير
والبدو تمتار العشاء
وجمالهم معهم سواء
وهنا الحضارم في الحوانيت الصغيرة يحكمون
والخادم الهندي يصرخ في الحضور
«مين شاف لي التيس الغطيس
وأمه الحمرا... ومعهم جفرتين»
. . . .
وترى النساء السود تقعد عاريات للمبيع
لكانهن من القبور
خرجن في يوم النشور
يصخبن حولك بالرطانة والسرور
هذي تبيع مقددا
وتبيع هذي سمسما
وتبيع ثالثة عطور
....
وإلى الشمال يبول كلب في الطريق
بين الجلوس
وعن اليمين دجاجة تعبت من النبش الطويل
لاشيء غير الروث منتشرا تبعثره سدى
تبغي شعير
أوما ينوب عن الشعير
ويمر جندي فينذر بالصفير:

هذا رئيس المجلس البلدي يعتزم المرور
ورئيس غرفتي التجارة والصناعة والمدير
وطبيب منطقة الجنوب
وأخو الطبيب، ورئيس تحرير الصحيفة والأديب
يبغون تزجية الفراغ بواحة الشيخ الكبير
فإذا سألت الجالسين هنا عن الشيخ الكبير
- الجالسين على التراب
بين الذباب -
قالوا: رئيس الحي صاحب ذلك المغنى العظيم
رب القصور
ورب بستان الطيور
وممتع الرؤساء بين هوائه الطلق الجميل
بالتين والزيتون
والعنب المثلج والعصير
والفارش الرحبات بالبسط الأنيقة والزروع

فرحت أدراجي لأكدح من جديد
كحمار طاحون يدور
وعرفت أن التين والجميز يختلفان بين الآكلين
هذا له قوم وذاك له كذلك آخرون[76]

جدة 1955

وظف العواد وسائل عدة للتأثير، ولبثّ آرائه وإيصال رسالته إلى الناس، ومن هذه الوسائل الصحافة التي كان يعتبرها وسيلة من وسائل التنوير[77]، حرص من خلالها على اقامة علاقة مستمرة مع المجتمع واتخذها قناة اتصال لمناقشة ما يستجد في الساحة، وللترويج لآرائه وأفكاره في الثقافة، وفلسفته في الاصلاح.

وعمد إلى أسلوب دعائي في الحديث عن نفسه وعن أعماله وإنجازاته، فقال عن «خواطر مصرحة» انه: (اشاع سقوط الاتباعية والتقليد والارتزاق بالأدب الذليل وأيقظ الوعي الاجتماعي العام)[78] وعن أسلوبه وما تركه من أثر: (ولم نكتف بالنقد الهادىء بل زلزلنا النفوس السادرة والمتحجرة)[79]، (واستطعنا مع بعض أصدقائنا أن نوجه شعراء هذه البلاد بدراساتنا وأمثلة شعرنا إلى الطريق الصحيحة)[80] و(وآمن بمذهبنا كثير من إخواننا الشباب)[81] وأعاد في دواوينه نشر ما كتب عنه من مقالات وكلمات تقريظ، ولا يخفى ما في هذا كله من تأثير على القارئ.

واشتبك في خصومات أدبية مع حمزة شحاتة وعبدالقدوس الانصاري وغيرهما، ولم تنشأ معاركه حول مفاهيم نقدية وإنما لاغراض شخصية ونزعات ذاتية[82] ، وكان الهدف منها التنافس على المكانة الأدبية والفكرية والتقليل من شأن الآخرين. وقد اعترف العواد بأن خصومته الشهيرة مع حمزة شحاته كانت بسبب سوء فهم[83]. وذكر الأنصاري ان الخصومة مع العواد كانت نتيجة اختلاف في المناهج بين المدارس الأدبية، ولم تكن حول قضية جذرية[84]. ولعل مما يؤيد هذا الرأي ان معارك العواد كانت مع كتاب وشعراء يعتبرون مجددين، ولم يعرف عنه انه دخل في خصومة مع رموز الشعر التقليدي آنذاك مثل أحمد ابراهيم الغزاوي أو فؤاد شاكر. والمهم هنا هو ان العواد كان يوظف خصوماته كوسيلة لإشاعة آرائه والإشادة بنفسه، ولممارسة دوره في التنوير الثقافي بما يورده من معلومات وإضاءات حول قضايا مختلفة. ويندرج تحت هذا الأسلوب ما يضعه من مقدمات لبعض قصائده. تُعرِّف بمناسبتها وموضوعها، وتفسر ما غمض من كلماتها وما جاء فيها من رمز أو اشارة الى تجديد بقصد تكريس الهدف المعلوماتي وتوجيه القارىء وجهة محددة حتى لا يخطئ التأويل.

واستخدم العواد مستويات عدة من اللغة تجمع بين الهجاء والسخرية الحادة بقصد الاثارة والتأثير، وظل يردد تعابير بعينها مثل : الكاتب الحر، الشاعر الحر، والأدب الحر. وجسد بعض العيوب الاجتماعية في صورة هزلية مثلما فعل في شخصية الشاب الحجازي في كتابه (خواطر مصرحة) وقصيدة (تين وجميز).

أراد العواد أن يكون كاتبا اجتماعيا، وناقدا أدبيا وشاعرا مجددا وتأثر بثقافة جيله وبالوظيفة الكلاسيكية للأديب فاشتملت دواوينه على أغراض جديدة وأخرى تقليدية. وعكست أفكاره في التجديد الأدبي والاصلاح الاجتماعي فلسفات عدة جمعت بين فكر زعماء الاصلاح والتنوير في الشرق والغرب، وآراء مدارس التحديث الشعري كالديوان وأبولو والمهجر. ولعله كذلك تأثر بقراءاته في المذهب الواقعي وصلة الفن بالحياة، فطوع كل هذه المعرفة لتلائم رؤيته للتغيير والتجديد، وتتناسب مع ظروف عصره وحاجات مجتمعه، فانطلق في نقده للقديم من تمرده العفوي على الواقع[85] المتخلف ، ومن احساسه الصادق بالمجتمع والوطن[86] . وإذا كان العواد قد بعثر جهوده يحارب على جبهات متعددة، وكانت طموحاته في التجديد الشعري أكبر من طاقاته، مع ذلك فإنه يقف اليوم كرمز شامخ في تاريخ الفكر والأدب في المملكة العربية السعودية: في تفتح عقله وفكره، ورؤيته الطليعية وفي دعوته للاصلاح والجرأة في نقد القديم، وإخلاصه لمبادئه وآرائه.

****

الـهوامش

(1) معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط1، الكويت 1995، المجلد السادس، ص 104

(2) انظر مقدمة ديوان ابراهيم العريّض (مطبعة حكومة الكويت - الكويت 1979).

(3) محمد جابر الأنصاري «كلمة نقد صريحة في أدب العريّض: العريض كما أراه بعد15 سنة من دراسته» مجلة كتابات، السنة السادسة، العدد السابع عشر 1981، ص95

(4) عبد الحميد المحادين «ابراهيم العريّض شاعر مترف» مجلة كتابات - مرجع سابق ص111

(5) محمد جابر الأنصاري، انظر دراسته السابقة.ص 95

(6) محمد جابر الأنصاري، المرجع نفسه.ص 95

(7) المرجع السابق ص56

(8) ابراهيم العريّض:« نظرات جديدة في الفن الشعري »، (مجموعة دراسات نقدية)، (مطبعة حكومة الكويت، الكويت ب ت) ص 362

(9) المرجع السابق ص 228 - 300

(10) مقابلة مع ابراهيم العريّض، مجلة كتابات، مرجع سابق ص 73

(11) ابراهيم العريّض، «نظرات جديدة في الفن الشعري» ص297

(12) علوي الهاشمي، شعراء البحرين المعاصرون (كشاف تحليلي مصور 1925-1985، ط البحرين) ص58

(13) المرجع السابق ص58

(14) مقابلة مع ابراهيم العريّض - كتابات ، مرجع سابق ص76

(15) ماهر حسن فهمي، تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج (مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت 1981) ص152-153

(16) نشرت بعد ذلك في كتاب العريّض النقدي، «نظرات جديدة في الفن الشعري» تحت عنوان: جولة في الشعر العربي المعاصر.

(17) ابراهيم العريّض: «نظرات جديدة في الفن الشعري» ص307.

(18) المرجع السابق ص 426

(19) محمد جابر الأنصاري، كلمة نقد صريحة في أدب العريّض، مجلة كتابات، مرجع سابق ص95

(20) علوي الهاشمي: ما قالته النخلة للبحر: دراسة للشعر الحديث في البحرين (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط 2 بيروت 1994) ص 226 – 227

(21) رجاء النقاش «انطباعات عن أدب العريّض» مجلة كتابات، مرجع سابق ص129 والجدير بالذكر أن العريّض نفسه قال بأن «أبو شادي» نثري الأسلوب، يطغى عليه الطابع العلمي ولم يقع له على رائعة بالمعنى الصحيح إلا قطعة واحدة اختارها ضمن احدى محاضراته – انظر : نظرات جديدة في الفن الشعري ص484

(22) حسن محسن ، الشعر القصصي (دار النهضة العربية، ط 1، القاهرة1980) ص106-221.

(23) مجلة كتابات مرجع سابق ص7

(24) هي قصائد: مي، نشوة الحب، بيني وبينها، والقبلة الأخيرة.

(25) ديوان العريّض، ص 98

(26) ديوان العريّض ص 102

(27) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية (دار العودة ط6بيروت 1981) ص208

(28) علوي الهاشمي: ما قالته النخلة للبحر، مرجع سابق ص131

(29) ديوان العريّض ص130

(30) ديوان العريّض ص334

(31) علوي الهاشمي: ما قالته النخلة للبحر، مرجع سابق ص 172

(32) ديوان العريّض ص 334

(33) يرى الدكتور الهاشمي بأن الريف معادل في ذهن الشاعر للبيت، وان الشاعر يظل متمسكاً في قرارة نفسه بأن المرأة لا تصلح إلا للبيت. انظر: ما قالته النخلة للبحر ص173.

(34) هناك نهايات مشابهة عند مطران في «فنجان قهوة» و«الحنين الشهيد»، وعند أبي شادي في قصة «مها» وعدد آخر من كتاب الشعر القصصي.

(35) ديوان العريّض، انظر المقدمة ص9

(36) مارون عبود، دمقس وأرجوان، تعليقات على هامش الشعر المعاصر (دار الثقافة ، دار مارون عبود، ط 4 ، بيروت 1979) ص 216

(37) علوي الهاشمي، السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، ج1(منشورات اتحاد كتاب وأدباء الامارات، ط1، الشارقة 1992) ص77.

(38) المرجع نفسه ص33.

(39) المرجع نفسه ص126

(40) ماهر حسن فهمي، مرجع سابق ص160

(41) ابراهيم الفوزان، الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد (مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، ط1، القاهرة 1981) ج3، ص1311.

(42) انظر مقدمة خواطر مصرحة (مؤسسة المدني، ط 2، القاهرة 1961) ص4.

(43) عبدالسلام الساسي ، شعراء الحجاز في العصر الحديث (مطبوعات نادي الطائف الأدبي، ج 2، الطائف 1402) ص21-25.

(44) محمد عبدالرحمن الشامخ، النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية 1900- 1945، (مطابع نجد التجارية، ط1، الرياض 1975) ص88.

(45) عبدالله عبدالجبار، التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية (معهد الدراسات العربية، ط1، القاهرة 1959)، ص103.

(46) منصور إبراهيم الحازمي، معجم المصادر الصحفية لدراسة الأدب والفكر في المملكة العربية السعودية، صحيفة أم القرى 1924-1945، (مطبوعات جامعة الرياض - المطابع الأهلية للأوفست ، ط1، الرياض 1974)، ص33-35.

(47) محمد حسن عواد، خواطر مصرحة، ص30-31.

(48) محمد حسن عواد، مسائل اليوم (دار الجيل للطباعة، ط1، القاهرة 1982)، ص126.

(49) خواطر مصرحة ، ص31

(50) محمد حسن عواد، ديوان العواد: ج 2، رؤى ابولون (مطبعة دار العالم العربي، ط 3، القاهرة 1979) ص 356

(51) خواطر مصرحة، ص30-31

(52) ديوان العواد، ج 2، رؤى أبولون، ص 352.

(53) خواطر مصرحة، ص51.

(54) مسائل اليوم، ص130

(55) دراسات فكرية : العواد ابعاد وملامح ، اعداد عبدالحميد مشخص ومحمد سعيد الباعش (دار الجيل للطباعة، ط القاهرة 1980) ص323.

(56) ديوان العواد ج 2، رؤى أبولون، ص311

(57) المرجع السابق ص248

(58) ديوان العواد: ج 1، أماس وأطلاس، (مطبعة نهضة مصر ، ط1، القاهرة 1978، ص25).

(59) أماس وأطلاس، ص46

(60) المرجع السابق، ص50

(61) المرجع السابق، ص35

(62) خواطر مصرحة، ص31

(63) المرجع السابق، المقدمة ص: هـ

(64) أماس وأطلاس، ص 52

(65) خواطر مصرحة ، ص 23

(66) المرجع السابق، ص21

(67) ديوان العواد، ج1، نحو كيان جديد، ص 160.

(68) خواطر مصرحة، ص43

(69) ديوان العواد.. ج 2، رؤى أبولون، ص374 إلى ص376

(70) المرجع السابق، ص64

(71) المرجع السابق، ص45

(72) تأملات في الأدب والحياة، ص160، وتجلت نزعة العواد للتحرر والتحرير في كتابه: محرر الرقيق سليمان بن عبدالملك الأموي: اكتشاف وتحليل لشخصية انسانية مؤثرة (مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر 1976، والكتاب من اصدارات نادي جدة الأدبي.

(73) ديوان العواد، ج 1، نحو كيان جديد ص5

(74) ديوان العواد، ج 2، في الأفق الملتهب ص195

(75) ديوان العواد، ج 1 نحو كيان جديد ص37

(76) ديوان العواد، ج2، ص128-132

(77) محمد حسن عواد، تأملات في الأدب والحياة (مطبعة العالم العربي، ط1، القاهرة 1950)، ص142.

(78) خواطر مصرحة، المقدمة، ص: هـ

(79) ديوان العواد، ج2 ص24

(80) المرجع السابق ج1 آماس واطلاس ص14

(81) المرجع السابق ص26.

(82) محمد عبدالرحمن الشامخ، النثر الأدبي، ص 90

(83) دراسات فكرية، ص328

(84) المرجع السابق، ص 30

(85) غسان خالد، جبران الفيلسوف (مؤسسة نوفل ، ط1، بيروت 1974)، ص347.

(86) امنة عبدالحميد عقاد، محمد حسن عواد، شاعرًا (دار المدني للنشر والتوزيع، ط1 ، جدة 1985) ص118.

****

التعقيبات والمناقشات

رئيس الجلسة الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم:

في الحقيقة نحن امام فرصة ذهبية للمناقشة، فلا تزال امامنا ساعة كاملة سنخصصها للحوار، ولمناقشة كل ما اثارته ارضية الورقتين، هناك اتجاهات ومعالجات تثير جوانب هامة في تجربة الشعراء الستة، تلمّسها الباحثان بعمق وبقدرة واضحة، وتكامل البحثان ايضا في استعراض جوانب الشعراء الستة، وقفوا عند الجانب العروبي والجانب الاسلامي، الوعي بوظيفة الشعر، التجديد، التوجيه النقدي الذي اتسمت به تجربة الشاعرين، الصدام الذي قام به الشاعران لمواجهة جوانب التخلف والجمود وخاصة بما يتصل بالحركة الشعرية ومسائل أخرى كثيرة لا أود أن أستطرد فيها ولكن اعتقد أنها تلامس القضية الشائكة التي جعلتنا نربط الشعر بالتنوير، سيكون محور النقاش حول هذه المسائل لنتجه في محاولة لحفر أعماق هذه النقاط والتعالقات التي أثارها الناقدان.

في الحقيقة استميحكم أولاً لنعطي الفرصة لضيفنا الكبير الأستاذ الدكتور حارث سلاجيتش، فقد طلب الحديث فور انتهاء الدكتور عبدالله، سنعطيه الفرصة للتعليق والمداخلة، فليتفضل الدكتور حارث.

الدكتور حارث سلاجيتش:

بسم الله الرحمن الرحيم، انا الحقيقة لي شرف عظيم جدا اني اليوم بينكم ومعكم، فبعد خمس سنوات من السياسة، رجعت على الاقل خمس دقائق لعملي الأساسي هو التاريخ والأدب والفلسفة وما الى ذلك، فأنا لا أطيل عليكم أحب أن أشكر الأخ عبدالعزيز سعود البابطين اللي أعطاني هذه الفرصة بأن أكون بينكم ومعكم وأقول ان البوسنة والهرسك طبعاً كما تعرفون مرت بمراحل صعبة جدا في الخمس سنوات اللي فاتت، ولكن فيها الروح الأدبية والروح الشعرية موجودة وحية ولازالت ايضا، وأذكركم بأن أجيال المسلمين في البوسنة والهرسك كانوا يتكلمون ولايزالون يتكلمون اللغة العربية وكانوا يكتبون الشعر باللغة العربية. طبعا بعض الأفراد، لأن عندنا اللغة

البوسنية وهي اصلا لغة سلافية، فلا أطيل عليكم أريد أن أنقل الى حضراتكم تحيات وسلامات شعب البوسنة وخاصة الأساتذة وأدباء البوسنة والهرسك، وأريد أن أنتهز الفرصة هذه لأقول إننا في بلاد وتحت رعاية الإنسان المعروف في البوسنة والهرسك وهو «الشيخ زايد» البلاد الصديقة والبلاد التي قامت معنا ودعمت البوسنة والهرسك في وقت ضيق والاصدقاء طبعا هم في وقت الضيق، وقت الوَسَع الاصدقاء كم منهم، وشكرا لكم، وأتشرف مرة اخرى وأريد ان أبقى معكم دقائق، وبعد ذلك انا عندي اجتماعات وللأسف الشديد لا أستطيع ان أحضر طول الجلسة معكم وشكرا.

الدكتور إبراهيم غلوم:

شكرا للدكتور حارث... سعادة د. حارث سلاجيتش وباسمكم جميعا نحييه ونحيي الشعب البوسني، والآن ننتقل الى الإخوة الذين طلبوا المناقشة وهي قائمة طويلة الى حد ما ولكن اعتقد أننا سنحاول اعطاءهم جميعا هذه الفرصة اذا حاولوا التركيز في مداخلاتهم، لدي حوالي ستة عشر أو سبعة عشر متداخلاً، لذلك فالوقت لن يتسع لأكثر من ثلاث دقائق، ونبدأ بالأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة. فليتفضل.

الدكتور محمد مصطفى هدارة:

شكرا سيادة الرئيس، أود أولا ان أبين الخلاف الحادث بين اللجنة المنظمة التي وضعت عناوين لهذه البحوث، وبين الأساتذة الباحثين وقد رأينا ذلك بالأمس، وها هو ذا اليوم يتكرر مرة أخرى، لكن الجديد إذا كان بالأمس حول بعض المصطلحات النقدية ومفاهيمها التي اختلفت عليها اللجنة مع الأساتذة الباحثين، فاليوم لا أدري الفكرة من جمع عدد من الشعراء في حزمة تُلقى أمام الباحث ليحاول أن يستكنه الشعر فيها، فهذا يُفترض فيه الصعوبة الى حد كبير، والبعد عن أي تعمق في فهم أو عرض أو تحليل شعر أي شاعر من هؤلاء الشعراء.

وقد بدا ذلك واضحا في البحث الذي قام به الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله وقد اختار عنواناً آخر هو: (من نسيج الخليج، دراسة فنية) وأبدى حيرته في ما يصنع في هؤلاء الشعراء الأربعة الذين يختلفون في الرؤية والمنهج، وإن كان قد

حـاول أن يوجـد بعض نقـاط الالتـقـاء في مـا بينهم في مـا سـمـاه الرباعـيـات، وهذه الرباعيات أيضـا يعتورها شـيء غير قليل من التناقض، فالمحور الأول (الوطنية والقومية والاسلام) ليست متفقة تماما فهناك تعارض في ما بينها، الوطنية تتعارض مع القومية، والقومية تتعارض مع الإسلام إلى آخر ما نعلمه من ذلك ولا أريد أن أطيل فيه، كذلك الأمر لو تكلمنا عن القبيلة ولا أرى أبداً للقبيلة مكاناً في شعر هؤلاء الشعراء وفي ما ذكره الأستاذ الباحث، ولكن هو مجرد استدعاء تاريخي ليس احتفالاً بقبيلة أو تكريساً لمعنى القبيلة، كذلك الأمر (من التراث الى مقاربة العصر) فهناك اختلاف في ما بين الجزئيتين كان ينبغي ان يستغل كل جزء منها بدراسة تحليلية، لا شك أنني التمس العذر الكبير والأكيد للأستاذ الباحث، ولهذا جاءت الدراسة ليست دراسة في الصورة الفنية - كما اشار الباحث - لكن أرى أنها محاولة مسح شامل لشعر الشعراء الأربعة بغض النظرعن ظواهر الاتفاق والاختلاف في ما بينهم، ولهذا كانت في كل جزئية مظاهر الاختلاف واضحة ومن الطبيعي ان يكون لكل شاعر شاعريته وخصوصيته ولغته وتعبيره ورؤيته الخاصة والجمع بين هؤلاء الأربعة فيه قدر كبير من التعنت، وطال البحث لدى الأستاذ ولهذا أفادت المؤسسة بأن البحث قد امتد وطال واكتفينا بالقسم الأول، ولهذا لم نجد الرباعية الرابعة ماذا هي ولا عن أي شيء تحدث فيها الشاعر، وإذا ما جئنا إلى البحث الثاني للدكتور عبدالله المعيقل، نرى أيضا أنه قد فرض عليه بحث شاعرين ابراهيم العريّض ومحمد حسن العواد، مع الفرق الهائل بينهما في كل شيء اختلاف، وأقر الباحث بذلك النشأة، البيئة، الثقافة، الشخصية، اختلاف في كل شيء، ثم نراه يتجه إلى الاهتمام بالمقدمات التاريخية والنظرية التي رصد بها آراء العواد والعريّض دون تركيز على تحليل نصي، ولا شك أنه وُضع بين (التنوير والتغيير) في محاولة للحديث عن كل شاعر منفصلاً عن الآخر، وهذان المصطلحان أيضاً (التنوير والتغيير) فيهما قدر كبير من الكلام لأن التغيير لا أظنه يبتعد كثيرا عن التنوير، والاشكاليات التي تكلم عنها في التنوير والتغيير لا تتفق تماما مع ما نعرفه عن الشاعرين محمد حسن عواد وابراهيم العريّض اللذين أرى أنهما قد ظُلما في هذه الدراسة والباحث أيضا قد ظُلم فيها وشكرا.

الدكتور إبراهيم غلوم:

شكرا لأستاذنا الدكتور محمد مصطفى هدارة، وفي الحقيقة بالنسبة لاختيار الشعراء ضمن هذا السياق، لا أعتقد أن المنظمين لهذه الندوة كانوا يجهلون تجربة هؤلاء الشعراء، فهم يعرفون الخطوط التي يفترقون ويتفقون فيها، ويعرفون أنهم ينتمون إلى فترة أو حقبة واحدة سيطرت فيها توجهات وتداعيات وظروف سياسية واقتصادية وروحية أيضا مشتركة، لذلك فإن ما عرضه الباحثان من تفاصيل حول أرضية الشعراء الستة تؤكد حقيقة ما اقترحه الإخوة المنظمون لهذه الندوة. نحترم هذا الرأي ونقدره وسيتكفل الإخوة أصحاب الأوراق أيضا بمناقشته وأعطي الفرصة الآن للدكتورة نسيمة الغيث لتتحدث فلتتفضل.

الدكتورة نسيمة الغيث:

بسم الله الرحمن الرحيم. شكرا للرئيس وشكرا للباحثين الكريمين على هذا الجهد الطيب، أما بالنسبة لأستاذي الدكتور محمد حسن عبدالله، فقد أمتعنا ببحثه المنهجي كعادته دائما في تجلياته النقدية الابداعية وتعقبه للظواهر الفنية والكشف عن مساربها، ولكن اقتطاع جزء من البحث أفسد لذة المتابعة، فأتمنى لو يقوم المعنيون بأمر هذه الجلسة بإمدادنا ببقية الموضوع لإتمام الفائدة ولهم الشكر الجزيل.

ولا يقل بحث د. عبدالله المعيقل جهدا ومتابعة، ولكن لي تعقيباً أو تعليقاً بسيطاً، وهو ملاحظتي لحكم الباحث على انفرادية العريّض بالشعر القصصي في الخليج والجزيرة العربية، فإذا كان القصد هو الكم فإني قد أوافق الباحث أما حق السبق فهو للشاعر خالد الفرج الذي فطن الى مصطلح القصة مبكرا ورسم الكثير من الصور القصصية في شعره، كوصفه لغاندي، وإلى جانب بعض الصور القصصية الكاريكاتورية مثل وصفه لشيوعي، كما كتب ملحمته في مدح آل سعود تحت عنوان (احسن القصص) وكتب أيضا قصيدة شعرية تحت عنوان (قصة مبتورة) والتي تحكي عن شاعر مع محبوبته الواقعية، وكيف أنه لم يرها أو يشعر بها لأنه يهيم حباً بمحبوبة

متخيلة، وينتهي به هذا الانسلاخ عن الواقع الى نهاية مجهولة في غابة متخيلة أيضاً، وقد ذكرت الباحثة الدكتورة سعاد عبدالوهاب هذه القصة ضمن اختياراتها في موضوعها تحت عنوان (للموت وجه آخر)، كما يعد فهد العسكر أيضا من أهم الشعراء الخليجيين الذين كتبوا في القصة الشعرية قبل العريض كما أتصور، أما بالنسبة لرأي أحد الدارسين عن تأثر العريض بأحمد زكي أبي شادي في أسلوبه الشعري، بعامة والقصصي بخاصة والذي أثار انزعاج الباحث لأنه في رأيه حكم قطعي لا ينبغي أن يطرح على عواهنه، والحقيقة يجب أن لا ننسى أن العريّض ولد وعاش في الهند وتعلم اللغة الهندية والآرية - كما يذكر الباحث - قبل العربية وهذا الأمر له تأثيره الواضح على أدب العريّض، فالبيئة أكثر فاعلية في التأثير من الموطن الأصلي - في تصوري - والدليل على ذلك هو اتجاه العريض للشعر القصصي الذي يعتبر من أهم ما يميز العقل الهندي وثقافته.شكرا سيدي.

الدكتور إبراهيم غلوم:

شكرا لك د. نسيمة، والحديث الآن للأخ د. محسن جاسم الموسوي فليتفضل.

الدكتور محسن جاسم الموسوي:

شكرا لأخي السيد رئيس الجلسة، ولدي ملاحظات بسيطة في واقع الحال ارجو أن تنال رضا الباحثين واستجابتهما كذلك.

الأمور التي أثيرت من قبل الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله كثيرة ومتنوعة، على الرغم مما بدا أنه يقدم لنا تعريفاً موسعاً وضروريا في واقع الحال ولازماً أيضاً لعدد كبير منا الذين لم يطلعوا اطلاعاً كافياً على شعر مجموعة من هؤلاء الشعراء لا سيما الشعر الذي وقع في النصف الأول من هذا القرن، الافتراض الأول في تقديري يحتاج الى بعض التغيير أي أن محاولة الغاء (واو العطف) بين الشعر والتنوير اعتقد ان في ذلك قدراً من التعسف أي أننا نميل في مثل هذا الرأي الى العودة الى المبدأ الرومانسي في مفهوم الشعر والذي التقى بشكل او بآخر بمفهوم عربي قام في فترة ما على أساس ان النبي يمكن أن يكون رسولا بالمعنى المجازي في قضايا التنوير.

هذا المفهوم الرومانسي الذي عاد إلينا ثانية كما نعلم منذ عصر النهضة وتحديداً منذ مدرسة (الديوان) يحتاج الى مراجعة كبيرة لأنه يبنى على أساس المرتجى من الشاعر وليس على أساس القراءة السيسولوجية الفاعلة لطبيعة الشعر أي أننا عندما نأخذ الشاعر محرِّضاً على سبيل المثال عندما كانت التطاحنات القبلية قائمة، لا يمكن لنا أن نسوغ مثل هذا المفهوم تسويغاً كافيا في واقع الحال، إذ إن الشعر يمكن أن يتحول في مثل هذه المشاحنات والخصومات الى ضرب من ضروب التحريض السيئ ولهذا لا يمكن أن أساوي بين هذا الطرف أو ذاك إلا إذا تحدثنا مجازاً في مفهوم الشعر على هذا الأساس وليس في فاعلية الشاعر كشخص.

لهذا السبب أقترح أن أخي الدكتور حسن يعيد النظر في مثل هذه الفرضية قليلا ونراجع هذا الموضوع ولا نخلط الشعراء كأشخاص بالشعر كمفهوم أو المرتجى من هذا الشعر كمفهوم.

القضية الأخرى المهمة التي عرض لها وقد بدت وكأنها مقبولة من قبلنا جميعاً هي قضية الأغراض الشعرية، ثانية، أنا أتفق مع د.محمد حسن في أن الأغراض الشعرية كانت بارزة تماما بمساقها التقليدي المعروف في شعر الزبيري والآخرين سواء اكتسبت هذه اللمحة الرومانسية أو ما إلى ذلك، أهذه الأغراض الشعرية تواطئنا لقبولها لفترة من الزمن على الرغم من أن العشرين عاما الأخيرة شهدت تغييرات كثيرة في قراءة الشعر، حان لنا في تقديري ان نستعيد القراءة ثانية في غير هذه الأغراض المعروفة فباب (الاخوانيات) الذي تطرق إليه الدكتور محمد حسن ورأى انه يمكن أن يلغى من ساحة الاهتمام – في تقديري – هذا الباب البسيط يمكن ان يقود الى قراءة سيسولوجية معمقة في قراءة واقعنا العربي، (الاخوانيات) ليست قضية طارئة بدت مقصية لهذا السبب أو ذاك وهمشت في داخل ثقافتنا العربية على أنها لا تدخل في المقبولات الأساسية التي اعتدنا عليها تماما في باب الاغراض الشعرية، وحان لنا أن نستعيد قراءة الخطاب الشعري بشكل أو بآخر في ضوء مفاهيم جديدة لا أظنها تغيب عن بال رجل حصيف وفاعل في الأكاديمية كالدكتور محمد حسن عبدالله الذي عرف بسعة أبحاثه.

وملاحظة صغيرة بسيطة بالنسبة للدكتور حسن لا أقترح أن نستخدم مصطلح (نمط منفرد) في التعليم والسياسة، بالنسبة للزبيري اذا استخدم مفهوم النمط تغيرت الفكرة وأعتقد أنه يقصد كان فريدا فقط، ولا يعني بذلك النمط، ملاحظة بسيطة أرجو ألا تثير أي شيء.

الملاحظات الأخرى التي تخص الأستاذ الدكتور عبدالله المعيقل، والتي أثيرت حول الشاعر ابراهيم العريّض ولم أزل أرى أن الشاعر ابراهيم لم يزل مظلوما في النقد الأدبي، نحن لم نزل نتحدث أيضا في ضمن الفرضيات التي سادت في داخل ساحة النقد الأدبي لفترة طويلة من الزمن، هل تأثر بأبي شادي؟ نعم، من الواضح أن مظلة (أبولو) كانت مؤثرة تماما في داخل مجموعة من الشعراء وتأثر بذلك ابراهيم العريّض كما ان السمات الرومانسية التي جاءته وتوالدت في داخله من الديوان وتوالدت في (أبولو) موجودة وقائمة لا سيما في المفاهيم التي تحدث عنها (المرأة والطبيعة) وكذلك في (الخشية من المدينة أو الرد على المدينة)، صحيح، متفق الإشكالات أين؟، الإشكال الأول في تقديري يتعلق بمفهوم الاسطورة الذي بدا لي وكأنه يختلط كثيرا بالبنية القصصية وهما شيئان مختلفان كما نعلم، البنية القصصية اختلفت، جاءت منذ جماعة (الديوان)، واستعيدت بشكل أو بآخر في داخل الشعر العربي ولكنها لم تحقق بناء اسطوريا على الرغم من ان أبا شادي ومجموعة أخرى من شعراء أبولو في تلك الأثناء حاولوا أن يأخذوا كثيراً من الأسطورة والتي اعدت من قبل عدد كبير من النقاد على أنها طارئة في الشعر العربي حين ذاك أو انها أخذت كما يقول محمد عبدالحي من الغرب، الأسطورة في تقديري لم تظهر بمثل هذا الظهور، ظهرت بنى أخرى هي أصداء رومانسية وتركيبات قصصية في داخل شعر العريّض ولم تظهر بهذا المعنى أي معنى الأسطورة كأسطورة.

القضية الأخرى المثارة دائما والتي غالبا ما يتعرض لها شعر العريّض هي قضية المحلية والقومية،.القومية مرة أخرى إذا افترضنا أنه تأثر كثيرا بالمزاج الرومانسي لابد ان تكون هي السائدة لابد ان تكون لأنها في هذه الحالة تعني الانتماء الأوسع الذي

يحتاج إليه الشاعر، والمهمة التنويرية التي يبتغيها الشاعر، هذا الاقتران في تقديري كان لابد ان يظهر بحكم هذا الانتماء الرومانسي في شعر العريّض، ولهذا ستكون المحلية لوناً من بين عدة ألوان في فضاء قومي واسع بدا واضحا في شعر العريّض، وشكرا جزيلاً سيدي الرئيس، وشكرا للباحثين الكريمين.

الدكتور إبراهيم غلوم:

ونشكرك د. محسن، فلولا حيوية ما تطرح لقاطعتك فأنت أطلت قليلا ولكنك تتجه اتجاها ايجابيا بالمناقشة، سأعطي الفرصة الآن لأخ كريم من جامعة الجزائر الدكتور عثمان بدري، فقد كان يطلب الحديث منذ الأمس فليتفضل.

الدكتور عثمان بدري:

شكراً سيدي الرئيس، الحقيقة لي أسئلة واستفسارات محددة حول ما طرح اليوم في تقاطعه مع ما طرح – ربما – بالأمس، حيث إنني استنتجت أن هناك إشكالية مازالت قائمة، وهي اشكالية المنهج الذي يجب ان ندرس به الأدب، عندما أقول المنهج أقول المنهج الملائم والمناسب او الأكثر مناسبة من غيره من المناهج الأخرى، قبل هذا لي بعض الأسئلة.

تردد كثيرا مصطلح (التنوير) ومن المؤكد ان لكل مصطلح ولكل مفهوم معايير معينة، لم نعرف إلى حد الآن ما هي معايير التنوير عند الشعراء الذين سبق أن كانوا محورا للحديث، انتقل بعد ذلك إلى ملاحظة وهي ملاحظة معلومية أو معلوماتية تتعلق ببحث الدكتور عبدالله المعيقل، وهي ان هناك بحثين تطبيقيين طويلين كتبا عن ابراهيم العريض، أحدهما بعنوان (ابراهيم العريض شاعراً)، والثاني بعنوان (ابراهيم العريّض ناقداً) ونُشرا في كتاب تحت عنوان (أدب البحرين) أظن الجهة الناشرة هي (معهد البحوث والدراسات العربية) التابع لجامعة الدول العربية، هذا للفت الانتباه فقط. مرة أخرى أي اطار أو أي اتجاه يمكن ان نصنف فيه هؤلاء الشعراء الذين تحدثنا عنهم ولم نتحدث للأسف الشديد عن شعرهم، معذرة فالشعر أو تحليل الشعر أو دراسة الشعر

غائبة تماما في هذين البحثين. لكي نبرز أهمية شاعر ما من الشعراء علينا أن ندرسه من خلال شعره، لا أن ندرسه من خلال مادة شعره، ما استنتجته أنا الآن هو أننا درسنا هؤلاء الشعراء من خلال مادة شعرهم، هذه المادة قد تكون مضمونا قد تكون مغزى، قد تكون موقفا ما من الواقع ولذلك لم أحس أن هناك دراسة للشعر، قد يقال بأن الدراسة التطبيقية التحليلية للشعر من الصعوبة بمكان ولكن كان يمكن أن يُكتفى بنماذج معينة، نموذج يحدد مثلا مفهوم اللغة الشعرية التي هي مربط الشعر، هي المدار الذي يدور عليه الشعر وخصائصه، والصورة الشعرية والايقاع الموسيقي والرؤية الفنية من خلال نماذج محدودة.

أعتقد أن هذه اشكالية كبيرة جدا، هذه اشكالية المنهج وإشكالية الدراسة النقدية، اشكالية قائمة، وللأسف الشديد نحن بهذه الكيفية نساهم في تسطيح الأدب قد لا يكون الشعر بهذا المستوى، ولكننا بهذه المحاولات نساهم في تسطيحه، وفي صرف الاهتمام به أو جعله نشاطا موازياً لكل النشاطات الأخرى وهذه إشكالية قائمة إن لم أقل مغالطة كبيرة، وشكرا.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكرا د. عثمان، وأعطي الفرصة الآن للأخ الدكتور فوزي عيسى.

الدكتور فوزي عيسى:

أستعير مقولة عنترة مع بعض التحوير «هل غادر النقاد من متردم»؟ في تقديري ان البحثين يثيران ما يتردد بقوة الآن على الساحة النقدية من مدى مصداقية المنهج التقليدي في الدرس الأدبي، وما يوجه إليه من اتهامات ومن سهام مثل الشمولية والنمطية، والقولبة والتكرارية. مسألة وضع أربعة شعراء في سلة واحدة هي فعلا نفي لخصوصية كل شاعر من هؤلاء الشعراء حتى وإن كان هناك اتفاق في اشتراكهم في موضوعات بعينها. كنت أتمنى أن يكون هناك تركيز على جماليات أو فنيات كل شاعر من هؤلاء الشعراء. أيضا أشير إلى وجود - وهذا ما تبدى في خلال اليومين - وجود

إشكالية واضحة بين ما طرحته اللجنة من موضوعات وما كتبه الباحثون حتى إن من الباحثين من اعترف - وهذه أمانة أشكره عليها - بأنه تحايل للتوفيق بين الموضوعين أو بين المسألتين، أشير أيضا إلى أن هناك كتابات عن الزبيري، وأشكر الأستاذ فاروق شوشة الذي نبهني أيضا إلى مقدمة الدكتور المقالح عن الزبيري.

بالنسبة لمحمد حسن عواد أتساءل ما الجديد الذي اضافته الدراسة الى محمد حسن عواد؟ نحن نعلم ان هناك دراسات كثيرة عن محمد حسن عواد، والحقيقة أنني أسهمت بجهد متواضع أيضا في كتاب (اتجاهات الشعر السعودي المعاصر) وكنت أتمنى أن أجد جديدا في ما كتب عن العواد فلم أجد. أيضا كنت أتمنى أن يكون هناك تركيز على جزئية واحدة عند شاعر من الشعراء لتكشف عن جوانب لم تزل خافية عن هذا الشاعر، تردد أيضا في البحث الثاني مصطلح (الوظيفة النفعية) في الشعر وفهم من ذلك ان الوظيفة النفعية تعني الاصلاح الاجتماعي، وأعتقد أن هناك تضاربا بين المفهومين، أيضا التركيز على أن العواد مصلح اجتماعي هذه فكرة طرحت كثيرا في كتابات الباحثين وعلى الرغم مما كتب عنه إلا أن هناك جوانب كثيرة في دور العواد الريادي والتجديدي كانت تحتاج الى بحث وإلى كشف، وشكرا.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكرا للدكتور فوزي وفي الحقيقة، أحب أن أنبه الى أن تكرار ملاحظة المحاور وأنها فرضت وأثارت مشكلات للباحثين.. الموضوعات أو محاور الندوة عرضت على الإخوة المشاركين ووافقوا عليها وكان بإمكانهم ان يتحاوروا مع المكتب التنفيذي او مع الأمانة العامة للمؤسسة، وأن يطلبوا فيها أي تعديل، كان ذلك ممكنا وفي نفس الوقت حين طلب منهم لم يبدوا الاعتراض في حينه. والمسألة أيها الإخوة الكرام مسألة منهج، بإمكان الباحث ان يتخير يضع النموذج امامه ومن ثم يطبق ما يشاء على الشعراء المقترحين.. أرجو أن نبتعد عن هذه المسألة فقد تكررت ومن الأفضل الذهاب الى منهج الباحثين وإلى القضية أو القضايا التي أثارها الباحثان.

الكلمة للأخ الدكتور جورجي طربيه فليتنفضل.

الدكتور جورجي طربيه:

شكراً، حضرة الرئيس، فيما يتجاوز لقاءات التعارف التي تدعو اليها المؤتمرات والتي من طريقها يتم التواصل والتكامل الثقافي، وهنا نتوجه بالشكر الى منظمي هذه الدورة إلى الباحثين الذين اعدوا دراسات فيها، أود أن أسلط الضوء على نقاط ثلاث، الاولى (حقل المقارنات) طبعا هذا الحقل له دراسته ومنهجه الخاص، وكنت أفضل كما تفضل بعض الزملاء ان يتم تحديد نقاط معينة وهذه النقاط تدرس من خلال المقارنة بين الشعراء عوضا عن هذا التشعب الشبكي الذي يدخلنا في متاهات تبعدنا عن الهدف المنشود.

ثانيا: مسألة الشعر بحد ذاتها، لقد تصفحت الكتاب الذي بين يدينا، وتبين لي أنه إلى جانب الشعر الراقي في الكثير من صفحاته، هناك أيضا ما ينحدر عن هذا المستوى ليقترب الى النظم من دون ان يلتفت الباحثون الى ذلك إلا في حالات نادرة حيث ألمحوا إلى ذلك إلماحا، وهذا يتطلب كما تفضل أحد الزملاء الباحثين في الجزائر هذا يتطلب ان يحدد مضامين المفردات، فمن أهم مسؤوليات المؤتمرات هي أن تكون بمثابة مصفاة المفردات، فتحدد مضامينها فالشعر يتجاوز النظم لأنه لغة خاصة، لغة تختلف عن النظم والنثر، لغة في قلب اللغة، ومن هذا المنطلق نستطيع ان نحدد القيمة الشعرية بالنسبة إلى نص معين.

أما النقطة الثالثة والأخيرة فهي تتناول الشعر التنويري، تفضل الدكتور محمد حسن عبدالله فقال: لا شعر إن لم يكن تنويرياً، وهذه حقيقة ثابتة وواضحة انما لنفصل مضمون هذه العبارة.

التنوير درجات، صحيح ان الشعراء يتفقون نوعا في ان الشعر تنوير ولكن الشعر درجات وذروة السلم الشعري الكشف الرؤيوي، الشعر الرائي، ضمن هذا الاطار شعرنا الجاهلي مثلا على جماله يخلو من الشعر الرائي، شعرنا العربي بعامة يخلو من الشعراء الكبار الرائين بصورة واسعة إلا الأفراد المتازون المعدودون فيه،

ضمن هذا الاطار حينما نصقل نصا من النصوص بمادة تنويرية على مستوى التربية أو على مستوى التوجيه والارشاد كما قال الدكتور الغذامي أمس. ما من شك في أن هذا ينتمي إلى قطاعات أخرى غير الشعر، هذا لا يعني أن الشعر لا يمكن ان يكون عقلياً. فالدراسات الكبرى الحديثة العالمية كدراسة الباحثة الكبيرة «إيفون باتار» حول Dentie- Mine Rve- Et - Apolon- Les- images- De- La- Devine- Comedie؟ «أو دراسة ـ؟ ودراسة الدكتور نقولا سعادة حول خليل مطران باللغة الفرنسية، وغيرها من الدراسات المعمقة الكبيرة أثبتت ان الشعر العقلي وليس الذهني هو أسمى أنواع الشعر أي حيث يتم التوازن بين الفكرة الكبيرة العميقة والصورة البديعة المجددة المدهشة، هذا التوازن إذا تم في نص شعري معين يكون النص التنويري بامتياز فيتم التحليق بواسطة هذين الجناحين كما يحلق الطائر، فالتوازن بين الجناحين هو الذي يؤمن الشعر التنويري بامتيان، وهذا ما حاولت ان أترصده في هذا الكتاب ولدى جميع الباحثين من دون أن أجد له اي أثر يذكر، فأرجو أن نعتبر بالنسبة الى هذا الامر في المستقبل وشكرا.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكرا د. جورجي وأعتقد أن هذه إضافة حقيقية وإن كان يمكن للاخوة إضافة عليها، أرجو التركيز أكثر من الإخوة الأصدقاء القادمين د. خليفة الوقيان تفضل.

الدكتور خليفة الوقيان:

شكرا سيدي الرئيس، وشكرا للأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله على هذا الجهد الثري وإن كانت اللجنة المنظمة قد حرمتنا من ثلاثة ارباعه وأبقت لدينا الربع فنحن نناقش الآن ربع البحث الحقيقي، والتزاما بالوقت وللدخول في صلب الموضوع، خالد الفرج وزملاؤه الثلاثة، سوف اشير الى نقطتين رئيسيتين:

ذكر الدكتور محمد ان خالد الفرج كان يدعو لوحدة الجزيرة العربية بدلا من الدعوة للوحدة العربية، وأعتقد ان دعوته لوحدة الجزيرة العربية لم تكن بديلا عن الدعوة للوحدة العربية، ولكنه مهموم بكثرة الكيانات.

خالد وهو يعيش في هذا الخليج يزعجه كثيراً أن يرى هذه الكيانات الصغيرة الضعيفة المستهدفة، ولهذا يشير إليها في بعض قصائده، ولكنه مهموم أيضا بالهم العربي الأكبر، وقصائده عن فلسطين ومصر وعن مجمل القضايا القومية تكشف عن مقدار إيمانه بالوحدة العربية ولولا أن الوقت يضيق لأتينا بالكثير من الشواهد في هذا المجال. النقطة الأخرى التي أشار إليها الدكتور محمد حسن عبدالله وهي الناحية القبلية، وذكر ان خالد الفرج ذهب الى الدمام للالتحاق بقبيلته من الدواسر، وخالد اكبر شخص متحضر وحضري، وأكبر من أن يذهب إلى مكان ما لكي يكون إلى جوار قبيلته، وقد ذهب هو أيضاً إلى البحرين وذهب الى الهند ولم يكن في الهند دواسر وذهب الى دمشق وتوفي فيها في آخر المطاف. هذه ناحية، الناحية الثانية من المعروف ان الملك عبدالعزيز كان يستقطب المثقفين من كل بلدان الخليج فإضافة الى الشاعر خالد الفرج، ذهب أيضا الى الدمام فهد العسكر من الكويت وذهب الشاعر خالد العدساني كل هؤلاء ذهبوا إلى هناك ولم يكونوا يقصدون الالتحاق بقبائلهم في هذه المنطقة، فهاتان ملاحظتان صغيرتان اختصاراً للوقت. وشكرا.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكراً د. خليفة على هذه الاضافة، وأعطي الفرصة للأخ الدكتور أحمد الطريبق.

الدكتور أحمد الطريبق:

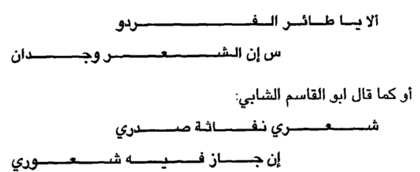
الملاحظة التي سأدلي بها بين أيديكم قد تكررت في صيغ متعددة من طرف بعض المتدخلين.

هناك إشكال بين النقاد المشاركين في الندوة وبين المؤسسين أو بين اللجنة التنظيمية التي وضعت هذه المحاور، فربما كان الإشكال ينتفي إذا كنا اتفقنا معا على ان نضع مفردات الاصلاحية أو الاصلاح، فالتنوير او الإشكال الفلسفي يرتبط بفلسفة الأنوار في اوروبا.

أنا أرى أن التنويرية عندما اتفق عليها لتكون محوراً لندوتنا وتحديداً في شعر منطقة الخليج كانت تراعي ربما ثلاثة محاور، المحور الأول التخلف الاجتماعي، المحور

الثاني السلفية الدينية أو السلفية الجديدة، المحور الآخر التجديد الفكري والأدبي، فلو كانت هذه المحاور محددة قبلياً لما كنا وقعنا في هذا الإشكال التنويري لأن فلسفة الأنوار لها ما يسمى بالفكر الأدبي، لها فلسفة أخرى تختلف عن الاشياء التي ربما واجهتنا نحن في الخريطة العربية. مثلاً في المغرب العربي كان هناك تحرر من الاستعمار وربما المغرب العربي ككل، هذا التحرر من الاستعمار قد لا نجده بحدة في منطقة الخليج، التخلف الاقتصادي الاجتماعي، ربما هناك مستويات محددة.

المرجعية الأخرى التي تتحرك في جميع هذه الاتجاهات الادبية في الخليج أو في المغرب العربي هي الفلسفة الاصلاحية التي انطلقت من مصر مثلاً بقيادة (محمد عبده)، (جمال الدين الافغاني)، او الفكر الأدبي عند (العقاد) و(جماعة ابولو) أو غير ذلك من هذه الاشياء، أعطيكم مثالا واحداً تكرر في هذه المحاور، هو مفهوم الشعر لدى الشعراء، كل شاعر عربي في هذه الفترة حاول أن يتحدث عن مفهوم الشعر، وكلهم يرددون ما قالته جماعة أبولو أو جماعة الديوان:



ألا يـا طـائـر الـفـردو
س إن الـشـعـر وجـدان

أو كما قال ابو القاسم الشابي:

شـعـري نـفـاثـة صـدري
إن جـاز فـيـه شـعـوري

وتكررت هذه الخطابات في الشعر المغربي كذلك، فلهذا هناك حساسية جديدة للخروج من التخلف الفكري والأدبي والاجتماعي وكذلك الديني، فلهذا لو كنا حددنا هذا المصطلح إما بربطه بفلسفة الأنوار في أوروبا أو بربطه بالفلسفة الاصلاحية في المشرق العربي، والنزعة الاصلاحية تختلف من منطقة الى منطقة، فالنزعة الوهابية في منطقة الخليج تختلف عن النزعة الاصلاحية في المغرب العربي، هذه الأشياء كلها كان يمكن أن توضع لنخرج بمفردات محددة وحتى لا نقع في هذا التيه.

هناك مشكل آخر هو هذا المشكل المقارن - وقد أشار إليه بعض الإخوان - مجموعة من الشعراء نحاول أن نقولبهم.. نلبسهم جبة واحدة، فلو كان هناك مثلا خيط مشترك بين الشاعر الفلاني والشاعر الفلاني، ابراهيم العريض مثلاً وشاعر آخر حول الاتجاه القصصي مثلا - كما أشارت الاستاذة - الاتجاه القصصي بين العريّض وشاعر آخر لما كنا وقعنا في هذه التراكمية المتناسقة أو المستنسقة.

الدكتور ابراهيم غلوم:

د. أحمد اسمح لي لو قاطعتك اعتقد ان هذه الملاحظة واضحة ضمن الملاحظة الاولى وأنت تذهب في نفس السياق الذي نوقش منذ قليل وملاحظاتك جميلة وقد أُوضحت في الورقة الأساسية للندوة التي بُعثت للإخوة المشاركين.

الدكتور أحمد:

أنت قاطعتني، كان عليك ان تتركني حتى انتهي، لا تقاطعني.

الدكتور ابراهيم غلوم:

عفوا دكتور أحمد، كثير من توضيحاتك موضحة في الورقة الأساسية للندوة، وأنت الآن تقترح محاور جديدة للندوة، والندوة الآن في أشغالها.

الدكتور أحمد:

لا أنا لا أقترح أنا لا أقترح، وإنما حاولت أن أتصور بدائل كان يمكن أن تخرجنا من هذه المتاهات، على أية حال حتى لا أبقى في هذا البحث عن المحاولة في المفردات الفنية أو المفردات الاصصلاحية هناك مشكل آخر أثاره السادة ألا هو عبقرية الشاعر البحريني ابراهيم العريّض حول الاتجاه القصصي وإذا ما نشير أنه ولد في الهند، مثلا فهل تكون ولادته في الهند هو نوع من الخروج من العبقرية العربية والدخول في عبقريات أخرى هي التي جعلته يكتب هذا الاتجاه الجديد في الشعر القصصي مثلا في مسرحية (قبلتان) وفي مسرحيات أخرى.. شكرا سيدي الرئيس.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكراً. د.أحمد.

الدكتور ابراهيم غلوم:

الكلمة الآن للأستاذ محمد ناجي العمايرة فليتفضل.

الأستاذ ناجي العمايرة:

شكرا سيدي الرئيس. الواقع غطى المتدخلون – على رأي إخوتنا المغاربة – كثيراً مما كنت أريد أن أطرح من ملاحظات ولذلك سأتجاوز عنها مكتفياً بما أشاروا إليه، لكن ثمة ملاحظة أساسية في هذه الندوة وهي مفهوم الشعر، والشعرية في الشعر ووظيفة الشعر، وصلته بالحياة، هذه أساسية في هذه الندوة قد لا نتفق عليها، لكن يجب التأكيد عليها.

أيضا هناك موضوع الشعر والشاعر وعصره. كيف نحكم على الشعر بمفاهيم عصرنا؟ أم بمفهوم عصر الشاعر نفسه؟ وطريقة تناول ذلك الشعر.

أيضا في ما يتعلق بحشد مجموعة من الشعراء في قالب واحد ومحاولة دراستهم دراسة مقارَنة أو مقارِنة.. أعتقد أن فيها ظلماً لبعضهم، في ما يتعلق بموضوع الوطنية والقومية والإسلام أريد أن أختلف مع جاري الاستاذ الدكتور محمد هدارة حول التناقض بينها، فأنا لا أرى هناك تناقضاً بين هذه الاقانيم الثلاثة إلا اذا أخرجت الوطنية الى الاقليمية المنعزلة، وإلا إذا أصبحت القومية شوفونية وإلا إذا أصبح الإسلام متطرفاً ومتعصباً، هنا يقع التناقض لكنني أعتقد أن هذه متداخلة ودوائر تتسع لبعضها البعض، في ما يتعلق بالدكتور محمد حسن أريد أن اركز على موضوع الخليلي وأعتقد أن الخليلي كان أكثر تأثراً بشوقي من غيره من الشعراء ولعله يفيدنا في هذا الموضوع، ولي مع الأستاذ الخليلي معرفة وثيقة حيث كنت قد عملت في سلطنة عمان فترة من الوقت، وفي عام ١٩٧٣ حينما صدر ديوانه الأول أو

مجموعته الأولى قبل (وحي العبقرية) في تلك الفترة كتبت بحثاً قصيراً عن هذا الديوان، وأشرت إلى أنه متأثر كثير التأثر بشوقي، ولكن الشاعر ثار ثورة كبيرة واعتبر ذلك غلطة كبيرة، واضطررنا الى مصالحته كنت في تلك الفترة صحفي فاضطررنا الى مصالحته وقال أحد المتدخلين: إنها زلة قلم لكنه أبى ذلك وقال: بل هي وطأة قدم، وهذه اشارة الى مدى تقبل الشعراء للنقد أو المبدعين للنقد في عالمنا العربي، وقد يكون ذلك واردا ايضا في هذه الندوة وشكرا.

الدكتور إبراهيم غلوم :

شكراً للأستاذ محمد، والكلمة الآن للأستاذ الدكتور حمادي صمود فليتفضل.

الدكتور حمادي صمود:

شكرا سيدي الرئيس، شكرا للباحثين.

عندي بعض الملاحظات تتعلق بما قاله وما كتبه الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله الذي لابد ان أشير في بداية الحديث إلى أنني شخصياً مدين له بمعارفي أو بكثير من معارفي عن شعراء هذه المنطقة، فلقد قرأت بكثير من الاهتمام كتابه عن (الشعر والشعراء) في الكويت بل إنني عرفت العدواني شاعراً عن طريق الكتاب الذي خصصه لهذا الرجل.

منطلق حديثك حضرة الأستاذ: الذات والرؤيا في الشعر ومختتمه قولك أنك حاولت أن تقوم بدراسة للصورة الفنية لهؤلاء الشعراء وبين المفتتح والخاتمة نجد ثلاث مراحل أساسية ما اتفقوا فيه بالكل، وما اتفقوا فيه بالجزء، وما اختلفوا فيه. ما اتفقوا فيه بالكل هي الرباعيات، ما اتفقوا فيه بالجزء بعض الامور نجدها مشتركة بين شاعرين أو أكثر ويختلف شاعر ثالث أو رابع، وما سميته الفوارد هو ما يمكن أن يكون خاصا بكل واحد من هؤلاء الشعراء. سؤالي الاول: هل تعتقدون ان هذه المراحل يمكن على أساسها أن نبين شعرية الشعر عند كل شاعر؟ هل يمكن لنا مثلاً انطلاقاً من موقف الشعر من الوطنية ومن القومية ومن الاسلام ومن الحس بالقبيلة ومن الارتكاز

على التراث الى غير ذلك، هل تكفي هذه الامور لتجعل الناس في حضرة شعر هؤلاء الشعراء، هذا السؤال الاول الحقيقة اطرحه لا لتجيبني، عنه وإنما أطرحه لأقترح عليكم أن نعدل شيئاً ما من بعض الخطاطات التي نستعيرها من الدرس النقدي الحديث، فسمعت كثيراً من المتدخلين كأنهم يأخذون على المتحدث أنه لم يبن عن شعرية الشعر، عند هؤلاء لأنه بنى بحثه على ما بناه عليه، وأعتقد أن الدكتور محمد حسن العبدالله واع تمام الوعي بالادوات التي على اساسها يجب ان يحلل الشعر وهي الصورة من جهة التي تبني او هي مدخل الى الرؤيا، ولكنه عندما أتى ليباشر هذا الشعر لم يبلّه إلا عن صورة الغرضية فيه أو صورة المضمونية فيه، أليس من الأجدى بالنسبة لدرسنا النقدي في وضع الشعر في الاوطان العربية ان نراجع أيضاً بعض الأنماط النظرية التي تقول إن شعرية الشعر هو فقط في ارتداد النص على ذاته؟ في حين أن أوضاعنا السياسية والتاريخية والاقتصادية خلقت نوعاً من الشعر معناه في ظاهر لفظه، معناها أن الشعر في مرحلة تاريخية اضطر الى أن يُقصي ما به يكون هو شعر أي اضطر إلى أن يقصي ذاته حتى يلتقط هذه الأوضاع وحتى يقوم بالدور الذي كان يعتقد انه الدور الذي يطلب منه ان يقوم به، وأنا على هذا الرأي في كثير من شعرنا العربي، رأيي إذن الذي اقترحه على هذه الجلسة الكريمة هو أن نعيد النظر في كثير من الامور التي نعتقد انها ذات فعالية عالية، لا فعالية في رأيي الا ما ينتجه النص ذاته في سياقه التاريخي وشكرا.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكراً للدكتور حمادي على هذه الاضافة، وأعطي الفرصة للأخت الدكتورة هيا الدرهم فلتتفضل.

الدكتورة هيا الدرهم:

اسمحوا لي ايها السادة الكرام ان ابدأ بملاحظات عامة على ما استمعت اليه بالأمس وفي هذا اليوم.

أرى أننا نستخدم اصدارات قاسية على هذه المنطقة، وهي منطقة تمتلك خصوصية شديدة في وطننا العربي. فأبدأ بتعقيب الدكتور أحمد حينما قال إننا يجب ان نصدر أو نحدد أو كان من المفروض على اللجنة المنظمة ان تحدد نقاطا واضحة ماذا تقصد بالتنوير وكلامه طيب غير أن اعتراضي على الكلمة التي استخدمها حينما قال التخلف الاجتماعي والتخلف الديني في منطقة الخليج، والحركة التنويرية التي حمل لواءها الشعر هي التي ستنقذ منطقة الخليج، من هذا التخلف، أنا لا أعرف ما معنى هذا الكلام حقيقة، وهل حتى لو حددناها بالنظرة السلفية أو بالحركة الوهابية، أو السلفية هل خلقت حقيقة تخلفاً دينيا في المنطقة؟ هذه كلمة خطيرة جدا، هذه كلمة قوية وخطيرة ويجب أن نتباحث معه في هذا الموضوع كثيرا – اسمحوا لي ان ابدأ بكلمة الدكتور أحمد لأنها لفتت نظري في هذا الوقت – نتساهل كثيرا في استخدام كلمة التخلف، نحن لا ندري ماذا نقصد بهذا التخلف، لا أعلم حقيقة بما استمعت اليه وبما قرأت بعضه في البحثين الطويلين هذين، ماذا نعني بالتخلف وقد وردت كلمة التخلف الحضاري أيضاً في كلمة الدكتور محمد حسن عبدالله، نبدأ ببحث الدكتور محمد حسن عبدالله وحينما اخترتم له أربعة شعراء ما وجه الاشتراك بين هؤلاء الشعراء؟ والشاعر الزبيري من منطقة اليمن، وكيف دخلت منطقة اليمن أو شعراء منطقة اليمن في شعرنا الخليجي؟ لا أعرف ما السبب، هذا تساؤل، وبحث الدكتور محمد حسن عبدالله والعنوان الذي اقترحته اللجنة هو (دراسة فنية) ماذا نعني بالدراسة الفنية ونحن لم نجد لمسات في الدراسة الفنية هذه؟ نحن وجدنا حديثاً عن المضمون وحديثاً طويلاً كثيراً عن الاتجاهات التي أصر عليها أو الدعوات التي دعا إليها هؤلاء الشعراء الأربعة لكن أين الدراسة الفنية هنا؟ وهو عنوان البحث ما وجدت لهذا سبيلاً.

الدراسة الفنية تعني تماماً علامات النسج الصياغي لأدوات العمل الفني في القصيدة. الكلمة والجملة والصورة والموسيقى وأين مواضعها في الدراسة؟ الدراسة التي بين يدينا تلتقط بعض التصورات المضمونية فقط المشتركة بين الشعراء خلال انتاجهم الأدبي، ولم تركز على الدلالات الفنية، ولذلك لا نستطيع ان نلتمس فائدة نقدية

واضحة من هذه الدراسة، وبقراءة هذه التصورات القائمة في البحث رأينا محاكمة قاسية لشعر هؤلاء الشعراء، وقد أنتجوا في تلك الفترة المبكرة من انطلاقة النهضة الأدبية في الخليج العربي، نحن نضع واجهة كبيرة نحشو في داخلها مسالك التنوير الذي نرى ونحاكم الشعراء بكل قسوة إذا لم يدخلوا في هذه الواجهة، ونضع حدوداً في هذا الوقت ونحاكم الشعراء في تلك الحقبة إذا ابتعدوا أو غادروا هذه الحدود وهذه قسوة أراها، لماذا لم ندرس شعر هؤلاء الشعراء وهم قد برزوا في فترة الإحياء الشعري في منطقة الخليج في اطار ثقافتهم الخاصة؟ ونحن نعلم محدودية النهضة العلمية والأدبية التي نشرت أجنحتها على دول الخليج في تلك الفترة، والأستاذ الدكتور له صلة وثيقة بالخليج وأدبائه وخصوصية أدب الخليج وشعره وظروفه العامة واسمحوا لي وشكرا.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكرا للدكتورة هيا، وسأعطي الفرصة للأخ الكريم الأستاذ مبارك الخاطر.

الأستاذ مبارك الخاطر:

بسم الله الرحمن الرحيم، أولاً أشكر الهيئة المنظمة لهذه الندوة ثم أشكر مَن على المنصة من الإخوة، وأعتذر لأني لم أستلم شيئا من البحوث، فأنا خالي الغرض على أنني لم أحضر ولم أستمع إلى الناس الآخرين، فيؤسفني أني لم أكن أستطيع الحصول على البحوث. ثمة مداخلة بسيطة قد يعتورها شيء من الاهتزاز لأني لم أطلع على بحث دكتورنا الجليل الأستاذ محمد حسن عبدالله عن الشعراء الأربعة ويعتبر الدكتور محمد حسن عبدالله الآن من المراجع التي يرجع إليها الباحثون في أدب الخليج، وله جهد متميز واستفدنا منه كثيراً، والشعراء (المعاودة والزبيري والخليلي والفرج) قد يجتمعون في التوجه الوطني أو القومي لكن لا يمكن البحث – واسمحوا لي

بمحدودية الشعراء الخليجيين - لا يمكن البحث في شعر المعاودة والفرج بمعزل عن المناخ الوطني والثقافي، فالشاعران تأثرا بمناخ أن يكونوا، في الخليج عرباً أو لا يكونون مثل ابراهيم بن محمد، والزائد، والفرق بين من كان يجاهد بالقول والعمل في رد الأذى الاستعماري البريطاني والفارسي عن الخليج، فيجب أن يؤخذ هذا الاعتبار، لأننا نحن الآن في طرق الحديث يجب على الباحث – ونحن لا نعلمه شيئاً وقد نكون من تلاميذه – أن يعطي فكرة في مقدمة البحث عن المناخ الأدبي والثقافي والحياة الارهاصية التي عاشها هؤلاء الشعراء.

شعراء الخليج التنويريون أعطوا إضاءات على مسار الثقافة والأدب في البلاد العربية، بينما قصر زملاؤهم التنويريون في البلاد العربية من أن يهتموا بهم، ولايزال التأثير هذا قد تكون له ذيول، فلذلك لابد لأي باحث يتحدث عن الزبيري والخليلي والفرج والمعاودة أن يعطي فكرة موجزة عن بيئة الثقافة والأدب في الخليج باعتبار ان الثلاثة من شعراء هذا الخليج وجاهدوا في الحفاظ على الخليج بشعرهم وقولهم وعملهم وشكرا.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكرا للأستاذ مبارك الخاطر على هذه الاضافات، وفي الحقيقة معي الآن الدكتور منصور الحازمي فليتفضل.

الدكتور منصور الحازمي:

شكرا جزيلا سيدي الرئيس. في الواقع أنا من أشد المعجبين بأستاذنا الدكتور محمد حسن عبدالله على جهوده العظيمة والكبيرة منذ سنين طويلة في التعريف بأدب أو بجزء من أدب هذه المنطقة، فوجوده في الكويت يعتبر وجوداً تنويرياً في رأيي، كما

أن وجود بعض الآخرين في بعض مناطق الخليج أيضاً يعتبر وجوداً تنويريا مثل المرحوم الدكتور محمد ماهر حسن فهمي أيضا، وهو يكمل الجهد التنويري الذي قام به منذ فترة مبكرة الدكتور طه حسين في كتيبه الوحيد (بين الحربين) عن أدب الجزيرة العربية، وأنا أعتقد أيضاً أن الندوة التي نحن فيها الآن هي جهد تنويري بالنسبة لأشقائنا في الدول العربية الأخرى، فنحن أبناء الجزيرة العربية لا نزال وإلى فترة قريبة وإلى الآن نشكو من قلة اهتمام المركز العربي عن الاطراف كما يقولون، وبعض المستشرقين يعرفون عن أدبنا اكثر مما يعرف أشقاؤنا في الدول المجاورة، لذلك أنا أثمن جهد الدكتور محمد حسن عبدالله في هذه المسيرة الطويلة والباحث في الواقع يقول إن من طبيعته ان يطيل وأنا أعتقد ان هذه تدل في الواقع على الاهتمام وليست دائماً تدل على عدم التركيز.

أريد أيضا ان أناقش الدكتور محمد حسن عبدالله في قضية صغيرة جدا اشار إليها كل من د. مصطفى هدارة ود. خليفة الوقيان في قضية القبيلة، الحس بالقبيلة تحتاج في رأيي إلى وقفة أطول، فالباحث يميز بين القبيلة والقبلية، الأولى لا بأس بها في رأيه لأنها لا تنافي الوطنية أو القومية، أما الثانية فلا ينبغي استحضارها بل ينبغي محاربتها لأنها منافية لكل طموحات الوحدة أو التلاحم القومي، وهذا كلام جميل قد لا يُعترض عليه، ولكن تظل مع ذلك الحدود ضيقة جدا بين المصطلحَين، فمن يضمن لنا أن الانتماء الى القبيلة لا يتحول إلى قبلية؟ ولكن السؤال الأهم هو مدى مصداقية هذا الشعار أو هذا المصطلح أو هذا الشعار الذي يشيد بالقبيلة أو يفخر بالانتماء إليها أوليس من الممكن أن تكون من مخلفات التراث الشفهي أو تكون من الثيمات البريئة الجاهزة، التي لابد من استخدامها في ذلك الوقت ولا سيما في مجتمعات لا ترى ما يشين في انتماءاتها القبلية التي لا تختلف كثيراً عن الانتماءات الى الأسر في المجتمعات المدنية المتحضرة، وشكرا.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكرا د. منصور الحازمي وبقي الآن ثلاثة من الأساتذة الأفاضل د. فايز الداية ود. حسن فتحي الباب ود محمد فتوح احمد. نبدأ بالدكتور فايز.

الدكتور فايز الداية:

سلام عليكم جميعا، وأشكر لهذه المناسبة فرصة الحديث في قضايا هامة في المنهج وفي القضايا الفنية.

الدكتور محمد حسن عبدالله له جهوده التي يعرفها جميع الباحثين، ولكني اليوم سأشير إلى نقاط هو كان ينبه إليها، ويحض على أن تكون أفضل مما هي عليه.

أول نقطة هي الاختلاط ما بين تاريخ الأدب أو تاريخ الشعر والنقد الأدبي.. مهمة هذا البحث في ما تُصُور هي نقد أدبي، والدكتور ظن أو ربما حسب أنها تنطلق في تأريخ الأدب وظن أيضا أنه يبدأ اول كلمة في عدد من الشعراء وكان هذا أمراً غريباً، الزبيري أول ما يكتب عنه اليوم هذا أشار اليه الزملاء الفاضلون، أيضا خالد الفرج أول كلمة تقال فيه اليوم في هذا البحث هذا أمر عَجَب، الدكتور خليفة الوقيان موجود بيننا، الدكتور سالم عباس أيضا له اشارات الى هذا هنالك بحوث كثيرة، مقدمة ديوان الزبيري دراسة كاملة عن الزبيري للدكتور المقالح، إذن أظن أنني أبدأ تاريخ الأدب وأعطي هذه الصورة كان مدخلاً غير جيد لهذه الدراسة، الأمر الآخر هو أن تاريخ الأدب قاد الى حديث عن المضمون - المضمونية هذه - باستعراض شمولي ولم نجد هذه الشمولية لأننا وجدنا اختيارات ونقاطاً محددة يتعقبها الباحث الفاضل.

إذن المنطلق كان بحاجة الى ركائز أساسية واضحة جدا ليكون العطاء بعد ذلك مفيدا. ظاهرة واحدة مستقصاة علمياً شمولياً هذا يفيدنا ويكون لبنة نبني فوقها، أما

هذا الفرش الواسع في غير أوانه ربما كان قبل خمسين سنة قبل عشرين سنة كان محتملا، أما اليوم دراسات كثيرة حول هؤلاء الشعراء وأيضاً دراسات تفصيلية في بعض الزوايا، واليوم أبدأ وأقول هذا بدء وهذا كشف، فهنا مغالطة أظن أننا كنا في غنى عنها في هذا الميدان، ثم هنالك مصطلح التنوير، لن أدخل فيه ولكن مادام الباحث يرفض ان يُدخل هذا في التنوير فكان من الأحرى ألا يدخل في الدراسة هذا المصطلح ويترك لندوة أو لطرف في الندوة يعالج قضية التنوير وفعلا نحن اختلفنا في مفهومنا عن التنوير لكن أنت تقول هذا ليس في التنوير وتقترح علينا اقتراحا في هذا الميدان.

بعد ذلك حكاية المصطلحات ما معنى رباعيات؟ إذا نظرت أربع شعراء صار مصطلح رباعيات، إذن إذا كان عندي خمسة شعراء فهي خماسيات وعشاريات وعشرينيات، عندنا خمسون شاعراً في الوطن العربي تناولوا هذه الزوايا، إذن نقول الظاهرة المئوية في القضية الفلانية، وهذا أيضا كان نوعا من الاستطراد في بث مصطلحات كثيرة في هذا الميدان كنا نود أن نجد نتاجاً مستمراً لعطاء الدكتور محمد حسن عبدالله ولا أن يكون هذا النتاج السريع في آونة محددة بهذه الطريقة والباب مفتوح للمحاورة في ما بيننا، وشكرا لكم جميعا.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكرا للدكتور فايز وأعطي الفرصة للدكتور حسن فتح الباب.

الدكتور حسن فتح الباب:

شكرا لأخي الأستاذ الدكتور رئيس الجلسة وشكرا للباحثين. وأبدي اعجابي ببحثيهما لأنهما بحثان قيمان حقا جادان بذل فيهما جهد كبير ملحوظ وطبعا من الطبيعي ان يختلف الرأي في تقييمهما نظرا لمنطلق كل معقب واختلافه عن الآخر، كنت

أريد أن أتحدث في إشكالية منهجية ألح إليها الباحث الجزائري الأستاذ عثمان أيضا ود.جرجي طربيه، وأيضا د. أحمد وهي مسألة المصطلحات هذه المسألة في غاية الأهمية لأننا اختلفنا كثيرا في عدة مصطلحات فسأركز على ثلاثة منها.

كان يمكن للباحث أن يزيل كثيرا من اللبس اذا استخدم القاعدة البحثية المعروفة، وهو أن يحدد في اول الدراسة أو البحث مفهومه لهذا المصطلح وهو حر في ايثار المعنى الذي يراه وهو سيدافع عن وجهة نظره فهو ملتزم بها، ونحن ملتزمون باحترامه، سواء اتفقنا أو اختلفنا عليها، ولكن الذي حدث أن كلمات مثل (التنوير) (الرومانسية) لم تحظيا بأي تحديد مع مصطلح الواقع أو الواقعية بالمثل، فبالنسبة لمصطلح التنوير الذي ترفع الندوة شعاره، ماذا يعني التنوير؟ وهذا ما أدى إلى كل هذا اللبس، هل هو الدعوة أو الإيمان أولاً بالتقدم؟ بالديمقراطية؟ بالحرية؟ إعمال العقل؟ نبذ الخرافة؟ الدعوة إلى تحقيق هذه القيم؟ أم أن المصطلح يعني الدعوة الى التغيير بمعناه الشامل؟ يعني التغيير في الماديات، في المعنويات على الصعيد السياسي.. الاجتماعي .. الثقافي؟. الخ، أم أن التنوير يعني (التثوير) يعني (المقاومة) بكل أبعادها مقاومة كل ما هو متخلف ورديء ومضاد للقيم الإنسانية؟ وبذلك يكون أحمد العدواني شاعر مقاومة وأراه كذلك في المقام الأول، وكنت افضل ان يكون شعار المؤتمر أو الندوة هو المقاومة، ولا سيما أننا في أشد الحاجة الآن الى رفع هذا الشعار، وشعرنا العربي كله شعر مقاومة، وليس مقاومة بالمعنى الحماسي ولكن مقاومة بكل الأبعاد، مقاومة كل ما هو رديء وضد الانسانية وضد التقدم وضد كل ما هو جميل، وجليل، في هذه الحياة، حبذا لو كان المؤتمر قد رفع شعار المقاومة وخصوصاً وأن أحمد مشارى العدواني - ولا أريد أن أطيل - شاعر مقاومة في المقام الأول.

الرومانسية: ما هو معنى الرومانسية؟ هل معنى الشعر الرومانسي هو الشعر الوجداني؟ يرى ذلك استاذنا الدكتور عبدالقادر القط، أم أن الرومانسية هي الصدور عن وعي فردي منفصل عن الجماعة ضد الوعي الجمعي؟ هو التقوقع على الذات؟ عدم التبصر بالحقائق.. بالواقع بالحياة اليومية؟ هل الرومانسية هي بمعناها في الغرب

وكيف نشأت في طبقة معينة؟ الى آخر ما نعلم، هل الرومانسية هي الهروب الى الطبيعة؟ وعشق الغيبيات؟ أم أن الرومانسية هي التعلق بالمثاليات بمعنى القيم العليا؟ الحرية، الإخاء، المساواة العدل ... الى آخره؟ المصطلح الثالث الملتبس والمراوغ.. الواقع/ ما هو الواقع هل الواقع هو الحياة اليومية ، الحياة اليومية للشعب؟ هذا واقع نحن نحترمه ونحبه ونصدر عنه وكل الشعراء يصدرون عن احساسهم بالناس بالبسطاء بالمهمشين، أم أن الواقع هو الواقع السياسي والاقتصادي المفروض على هؤلاء الناس؟ وهو إذن ضد الواقع الأول بمعنى الحياة اليومية، لا اريد ان أطيل – كل ما كنت أود أن أشير إليه أن يحدد الباحث المفهوم الذي يراه لهذه المصطلحات وشكرا.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكراً للأستاذ الدكتور حسن فتح الباب، وأخيراً نعطي الفرصة للأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد، فليتفضل.

الدكتور محمد فتوح:

شكرا سيادة الرئيس ، والواقع ان الوقت الشرعي للجلسة قد انتهى منذ أمد وأنا سأريح الحضور الكريم وأستريح أيضا من التعليق وألغي كلمتي وشكرا.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكراً لك يا دكتور محمد، وبعد أن انهينا هذه المداخلات نرى – حقيقة – أننا قد اختلفنا واتفقنا حول مسائل كثيرة، لعل من أهم هذه المسائل هو التنوير نفسه وهذا شيء ايجابي، قد تكون الجلسات القادمة مستثمرة بشكل حيوي لهذا الاختلاف والاتفاق، وقبل ان ننهي الجلسة سأعطي الفرصة للدكتور محمد أولا، لكي يرد فقد تكالبت عليه الكثير من الملاحظات كما ترون، ومن ثم اعطي الفرصة للأخ الدكتور عبدالله ،فليتفضل الدكتور محمد.

الدكتور محمد حسن عبدالله:

المألوف ان يبدأ الباحث تعقيبه بشكر كل من وجه إليه نقداً، فهو بحكم المألوف قد وُجه، ولكن أيضا بحكم المألوف في ندواتنا العربية ان بعض التعقيبات أو التعليقات تكون ساخنة أكثر من اللازم، وأستعمل تعبير شعبي عندنا يقول (حتى اللي بيتكلم بينسى نفسه)، هو يعني ليه مغلق على مفاهيمه الخاصة ويعتبر الاختلاف في الطريقة أو في الأداء بمثابة خطأ فادح، وليس هذا صحيحاً وهو يعرف بمنطق العقل وبتعدد المناهج انه لم يوجد عبر التاريخ منهج واحد استقطب الدراسات في ذلك العصر، في اي عصر من عصور الأدب، وإلا ما تعددت المدارس والمداخل، ولكن هناك عادة مسلمات علمية في طرق التفكير، فهذه التي يختلف عليها، ولكن إما ان اكتب ما في رأسك أو أن تستفز وتقول هذا البحث كان يعتبر جديداً منذ ٥٠ عاماً، هذا تزيّد وغير مقبول بالمرة، ولا يصح أن يقال في ندوة علمية وفي بحث لم يقرأه بكامله وأنا نوهت بهذا، وأيضا لعله لم يقرأ حتى ما أمامه، وأكثر الخلاف أو نسبة كبيرة منه قامت على المنهج ونحن كمثقفين أكثر الناس تشادقاً بحرية التعبير، وحرية الرؤية وحرية التفسير، وأن الاختلاف يغني الأعمال الفنية ولا يهدمها، ولا يمكن أن يقال أن بحثاً ما ذهب عبثاً اطلاقا، ولكننا إذاالتقينا حول مناقشة موضوع نسينا كل هذه المسلمات واستللنا الخناجر، هذا شيء مؤلم يؤسفني أن أنبه إليه ليس لأن ١٧ من الـ ١٧ اللي تكلموا، تكلموا على بحثي، بالعكس ده يسعدني كثيرا طبعا حتى لو كان غير راض تماما فالرضا غاية لا تدرك ومن طلب شيئا وجده، مادام يبحث عن عيب لكن لو كان يبحث ايضا عن ميزة او نقطة ايجابية أو إضافة أو رؤية تكاملية فبالتأكيد أيضا سيجد.

والغريب أننا تقبلنا مصطلح التنوير وهو مصطلح يقوم على المضمون، على المعنى، ونتنكر لمنهج التناول الذي يحاول أن يلائم نفسه مع نقطة المرتكز الأساسي فإذا كان هناك من خطأ فليكن خطأ الذين وضعوا عنوان التنوير شعارا للملتقى، ومع هذا انا في مدخل دراستي حاولت أن أُكسب هذا التنوير معناه الانساني الفني بحيث يكون

هذا التنوير متضمَناً في عملية التجديد في الشعر وفي ديباجة الشعر ذاتها، وقلت كل شعر تنوير بهذا المعنى، ليس لأنه يدعو لشيء جديد بل لأنه جزء من ضمير الأمة، جزء من التجديد، جزء من حيوية الحياة، وإذن لا أخالف إطلاقا في هذا، وليس بحثي في المضمون إطلاقا ولا التوزيع قام على المضمون؟ هل الكلام على الرسم بالكلمات مضمون، هل الاشارة الى ظاهرية الكاريكاتير في رسم خالد الفرج للصورة مضمون؟ هل الكلام على ظاهرة التكرار عند عبدالله الخليلي مضمون؟ هذا كله ليس في المضمون، ولا التقسيم ولا العناوين الجانبية خاضعة للمضمون، ولكن لعن الله العجلة، ولعن الله طبيعة اللقاءات الثقافية التي تقوم على المناحرة على طريقة اشهدوا لي.

بعد ذلك ادخل في بعض التفاصيل السريعة أيضاً لكي لا نطيل عليكم، وقد تولى البعض الرد على الآخرين، كتعارض الوطنية والقومية والاسلام، وعندي لا تعارض، إنما يأتي التعارض في تحول القضية الى معتقد يغلق على نفسه أضواء أو قدرات الامتداد مع الاتجاه الآخر، لكن اذا عشت على وفاق مع انتمائي لبلدي بحدودها على الخريطة وحسي العربي وإيماني الديني، ما وجه التعارض؟ لا أجده الا عند من يحول الوطنية الى فرعونية، ويحول القومية الى معبود نقيض للدين، ومن يحول الدين الى استغلاق، هنا يوجد التعارض، وكذلك الأمر في الفرق بين القبيلة والقبلية وعندما أشرت إلى القبيلة لم أشر إلى الدواسر تحديداً إلا لأنها مذكورة في شعر خالد الفرج، لكن القبيلة هي الانتماء لماضٍ مجهول معبود يتردد على الألسنة دون وعي بمداه أو دون أن يكون مطلباً فنياً يغني القصيدة، كأن يقول أعيدوا لنا مجد (عاد) هذا موجود في شعر المعاودة أنا لم أفتعل شيئاً على أحد ما مجد (عاد) الذي يطالبنا بإعادته؟ ربما يكون الزبيري معذوراً لما يقول أعيدوا عرش بلقيس ومجد بلقيس – بلقيس على الأقل لها صورة في أذهاننا لكن – (عاد) من الذين محقهم الله وقُطع دابر القوم، صراحة، وليس عندنا عن (عاد) هذه أي تاريخ ولا أي رصيد ولا أي حتى حس روحي كشعاع أو كخيال ولا أساطير عن عاد فماذا بقي؟ ولماذا تردد؟ إذن بلغة الفن الشعري هذا

تزّيد وتخبط، بلغة التحليل الموضوعي هذا احساس بالقبيلة ويعتقد أن (عاد) هذه، لأنها كانت في الجزيرة العربية فهي تخصه، وقد يتناقض في داخل القصيدة الواحدة.

والاشارة أكثر من مرة إلى أن المقالح كتب مقدمة عن الزبيري... أنا قرأت كتاب المقالح كاملاً عن الزبيري، يعني مش مجرد مقدمة لديوان، وقرأت تقريباً كل ما كتب عن الزبيري، كتب المقالح، وكتب الحلوجي، وهذا لم يذكره أحد مع انه كتب من عشرين سنة كتاباً صغيراً مهماً، وضع اليد على أهم ما ينبغي أن يقال، وكتب البردوني مهاجما بضراوة، حتى مقالة فاروق شوشة عن الزبيري، وهي تحليل لإحدى قصائد الزبيري، قرأتها وأشرت اليها وإن لم تكن في الجزء الذي اذيع من البحث.

فإذن قضية المراجع في حدود المتاح... الممكن بشريا، قد حدث بها علم ووضعت في الاعتبار، ولكن ما كان يمكن قول كل شيء وقد وقعنا بين نقيضين، هناك من يقول اختر جزئية وأشبعها ومن يقول، والبحث بهذه الطريقة موضوعي يهتم بالمضمون، وإذن فهي رؤى وكما لكم اجتهادكم، لماذا تنكرون على الباحث ان يكون له اجتهاده ايضا حتى في فهم التنوير ذاته؟ وإذا كان الخليلي قد تأثر في نظر بعض الباحثين بشوقي فهذه اشارة غريبة، وليقل الخليلي او ليقل الناقد ما يريد، فقد قال الخليلي نفسه في مقدمة كتابه (على ركاب الجمهور)، قال إنه بدأ يكتب هذه القصص الشعرية بعد ان قرأ (مأساة الحلاج) لصلاح عبدالصبور، المأمول شيء والمتحقق شيء آخر، فليقل الخليلي إنه كتب هذه الحكايات المنظومة بعد أن قرأ مأساة الحلاج، ولكن ماذا فيها من رؤى إنسانية شاملة وعظيمة طرحها عبدالصبور في مأساة الحلاج؟ أو ماذا أفاد من طاقة التصوير الدرامي والتنويع الموسيقي وتطوير المواقف واستبطان الشخصيات وإسقاطات الحاضر التي مثلتها مأساة الحلاج بالنسبة للمسرح الشعري فيما بعد شوقي؟، قد نجد الضئيل جدا أو لا نجد شيئا، وإذن هناك فرق بين مزاعم الشعراء أو افاضتهم حول أنفسهم وبين قراءة النص، وأن يقال إن هناك خلطاً بين المنهج، منهج الدراسة الأدبية أو تاريخ الأدب، وبين المنهج النقدي وهذا ما أستغربه أيضا! ويكفي ان

يعود لـ(رينيه ولك) المظلوم لأننا دائما نكتفي بالاسم الأول، حين يقول «إن تاريخ الأدب أو الدراسة الأدبية تبني العصر، والنقد يفككه» فهناك نزعة بنائية تقدم صورة.. تأخذ مفردات صغيرة تكوّن منها مشهداً، ودراسة تأخذ الصورة الشاملة تفككها لتجعل منها عناصر، أي هي عملية فرز، ففي الصفحات القليلة التي بين أيديكم أين عملية التكوين؟ وأين تقع عملية الفرز؟ وهل حدث خلط فعلا؟ اذا كان فإنني اعتذر عنه، معتذرا ايضا اذا كنت قد سخنت الجو قليلاً، ولكن ربما كان لي عذري لأنني توقعت على الأقل التحفظ في إبداء بعض الآراء بناء على أن الدراسة الكاملة ليست متاحة بين أيديكم. مرة أخرى شكرا لكل تعقيب كما جرى العرف أن يقال، وكل عام وأنتم بخير.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكرا للدكتور محمد، وأعطي الفرصة للأخ د. عبدالله المعيقل.

الدكتور عبدالله المعيقل:

الواقع أنا عندي ردود قصيرة جدا، بالنسبة للدكتورة نسيمة الغيث عندما قالت إن العريض ليس الوحيد الذي كتب القصة، هذا صحيح، هذه ملاحظة صحيحة نعرفها جميعا. لكنني أنا ومقارنة بالكم الهائل من الشعر القصصي الذي قال عنه الدكتور غازي – وقد ذكرت هذا – إنه «لا يكتب قصيدة إلا وفيها قصة»، وأيضا انا اعتبرت الملاحم والمطولات الأخرى هذه كلها قصة، ومن هنا فإن العريض بهذا الكم الهائل، وبهذا التكريس للقصة او للشعر القصصي اعتبرته رائداً من هذه الناحية.

بالنسبة لأبي شادي أنا مازلت اعتقد ان العريض لم يتأثر بأبي شادي، وأياً كان التأثر بحياته في الهند وما قرأه هناك، لكن العريض نفسه قال بالحرف الواحد انه لم يتأثر بأبي شادي ولا يحب ولا يستمتع بشعر أبي شادي.

الدكتور محسن أعجبني تعليقه، والحقيقة انا عندما تحدثت عن الاسطورة في شعر العريض تحدثت عن الأشكال التي جاءت بها القصة، فهناك أسطورة يترجمها،

وهناك أسطورة يحاول هو أن يبتدعها، فليس هناك خلط بين بنية القصة وبنية الاسطورة، كنت أتحدث عن الأشكال، يعني الأشكال التي وضع فيها هذه المضامين، بالنسبة لأحد المعلقين الكرام الذي قال إن البحث خلا من التحليل ... أنا سعدت بالدكتور حمادي صمود عندما قال هذا الشاعر في هذه المرحلة وشعر العواد بالذات – في ظني – لا يحتمل أي تحليل فني، لا يتجاوز مظهره كما قال الدكتور، فلا أدري كيف يمكن أن نبني تحليلا أدبيا على شعر شاعر مثل الشاعر محمد حسن العواد؟.

الدكتور إبراهيم غلوم:

شكرا جزيلا. شكرا للدكتور عبدالله، والكلمة الآن للدكتور فايز الداية، فليتفضل.

الدكتور فايز الداية:

كلمة صغيرة وهي قول على قول، لأن التسجيل موجود لكل ما قيل في هذه المحاضرة عفوا، أنا لابد لي لأن كلمة قيلت بعد قولي، وخصتني لذلك اقول التسجيل موجود لكل هذه الندوة، وبالتالي ان اعتراضي وتحديدي لخمسين سنة، وعشرين سنة في بداية الكشف والأولوية في البحث، وقد كان أ. د محمد حسن عبدالله قال إني أبدأ مشروعا جديدا. إني أبدأ دراسة جديدة لم تدرس من قبل، فلتراجع الكلمات وبالتالي نرى من المتعجل، ومن الذي يلقي الكلام على عواهنه، من يترك التوثيق لهذه الكلمات في الكتب التي درست خالد الفرج والزبيري يتركها، ويقول أنا أبدأ أول شيء ما موقعه العلمي؟ الكلمة للتسجيل وللمقارنة وشكرا لكم.

الدكتور إبراهيم غلوم:

شكرا د. فايز، وأرجو أن يكون اختلافنا ايجابيا وبعيدا عن أي توتر وفي الحقيقة موضوع الندوة يقبل الاختلاف والاتفاق د. فايز، وأرجو أن نكون إخوة أحباء رغم هذا الاختلاف، في الحقيقة هذه الجلسة وفت في حدود امكانياتها والوقت المحدد لها.. الموضوع الذي رسمته والذي يتصل بست تجارب من الشعر وضعت فوق افق واحد، وهو رؤية النقد والتغيير والتجريب.

هناك كلمة سيتفضل بها الأخ الأمين العام للمؤسسة الأستاذ عبدالعزيز السريّع فليتفضل.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

سيدي الرئيس اشكرك على اعطائي الكلمة، وأحيي الإخوة المشاركين في هذه الندوة جميعاً على هذه الروح الايجابية وعلى هذا الحضور الطيب والاسهام المفيد أود أن أنبه إلى أنه ستقام الأمسية الشعرية الأولى هذه الليلة في القاعة رقم (٤) في المجمع الثقافي، في الساعة السابعة مساء، لذا أرجو أن نكون جاهزين للانطلاق الى هناك في الساعة السادسة والربع حتى نكون في اماكن مناسبة جميعا، سيشترك في هذه الأمسية حوالي عشرة شعراء من الطبيعي ان الموجودين بيننا ٥٧ شاعراً، ولكننا اضطررنا لأسباب تنظيمية فقط، ولأسباب تتصل بالوقت الذي يتسع ان نختار عشرة شعراء فعذرا لمن لم يقع عليه الاختيار، عشرة لهذه لليلة، وعشرة للأمسية الثانية، وصحيح أننا نود أن نسمع الجميع وهم بادلونا الرغبة ايضا بأنهم أرادوا أن يشاركوا وهذا الشيء نقبله ونرحب به ونعتز به، ولكن ضيق الوقت والفرص المتاحة لنا لإقامة الأمسيات لم يمكنا إلا إقامة أمسيتين فقط.

نتمنى ان يتقبلوا بصدر رحب اختيارنا، وربما تكون وجهات النظر متعددة في موضوع الاختيار، لماذا لم تختر فلاناً وتركت فلاناً، لابد من الاختيار، فعذرا إذا كان اختيارنا في نظر بعض الزملاء ربما يكون غير موفق لكن هذا اجتهادنا، فأرجو أن تقدروا ظروفنا. وشكرا لكم.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكرا للأستاذ عبدالعزيز، وبلغت الندوة نهايتها، وأشكركم جميعا وأشكر مساهماتكم، وأشكر الباحثين شكرا عميقاً، ونلتقي في المساء مع الأمسية الشعرية.

****

الجلســة الرابعــة

رئيس الجلسة الدكتور منصور الحازمي:

بسم الله الرحمن الرحيم ، الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين.

قبل أن نبدأ هذه الندوة ثمة إعلان من المؤسسة.. الذين لم يملأوا الاستمارات نرجو أن يملؤوها... اليوم نتواصل في اليوم الثالث من هذه الندوة، وبعد ان تطرقنا إلى الشعراء الذين في أوائل النهضة: الفرج، والمعاودة، والخليلي والزبيري والعريّض والعواد، نتطرق اليوم مع الأساتذة معجب الزهراني، ومنيف موسى، وعلوي الهاشمي إلى الشعراء الذين لا يزالون يعطون ولا أقول إنهم شباب، ولكنهم مازالوا في العطاء، وهم قاسم حداد، وعارف الخاجة، ومحمد الثبيتي، وخليفة الوقيان، وسيف الرحبي، وأحمد صالح الصالح.

سنبدأ أولاً بالدكتور علوي الهاشمي

- ولد عام 1946 بالمنامة - البحرين.

- حصل على ليسانس اللغة العربية من جامعة بيروت 1972، وماجستير الأدب العربي من جامعة القاهرة 1978، ودكتوراه الأدب العربي من تونس 1986 .

- عمل مدرساً بكلية البحرين الجامعية 1979، ويشغل الآن وظيفة أستاذ مساعد بكلية الآداب بجامعة البحرين.

- نشر الكثير من القصائد والبحوث والمقالات في الصحافة العربية والمحلية.

من مؤلفاتــه:

- الشعر في البحرين. - تجربة الشعر المعاصر في البحرين.

- ما قالته النخلة للبحر. - شعراء البحرين المعاصرون.

دواوينه الشعرية:

- من أين يجيء الحزن 1972 - العصافير وظل الشجرة 1978

- محطات للتعب 1988

أدعوه الآن لإلقاء بحثه فليتفضل...

البحث السابع

دراسة فــي شعــر

أحمد صالح الصالح، خليفة الوقيان، سيف الرحبي

د.علوي الهاشمي

مـقــدمــــة....

سينصرف اهتمام هذا البحث إلى دراسة البناء الفني أو الشعري عند ثلاثة من شعراء الخليج المحدثين هم: خليفة الوقيان من الكويت، وأحمد صالح الصالح من المملكة العربية السعودية ، وسيف الرحبي من سلطنة عمان. وستتم دراسة البناء الشعري عند كل شاعر منهم على حدة، نظرًا لما بين الشعراء الثلاثة من تفاوت فني وفكري يجعل من كل واحد منهم تجربة مغلقة بخصائصها ومميزاتها وطموحاتها خاصة على صعيد البناء الفني الذي تظهر فيه عادة كل هذه الخصائص والميزات.

ولأن البناء الفني في مستوى ما، حالة سبك وتضام وحيوية تدور في حيز نصي متراص، فقد رأيت من الضروري اتخاذ واحد من النصوص الشعرية نموذجاً حياً لاكتشاف خصائص موضوع البحث، من خلال بنيانه الفني المتكامل. الأمر الذي يدفع بالبحث، في هذا المستوى، الى منطقة التحليل التطبيقي أكثر من اندفاعه نحو مناطق التنظير والتأمل الفكري، مما اتخذته مسارات البحث في مناطق أخرى لها طابع تأملي أو شبه تنظيري. وهي مسارات عامة تنظر إلى تجربة الشاعر في مجملها، لكي ترى عناصر البناء الفني في حركتها الواسعة وعلاقاتها المتباعدة ضمن خارطة تجربة الشاعر الكلية بمستوييها الحياتي والفكري. وكان الاتجاه من حيز التفتت والتشتت الذي توفره حالة الثنائيات، إلى حيز التضام والانسجام والوحدة الذي تؤسسه حالة السبك العضوي والوعي الفكري المتجانس، هو الاطار المنهجي الذي حددناه لصورة هذا البحث، منقلين خطواتنا من منطقة الرؤية المبعثرة أو المتضاربة ذات البعد الثنائي إلى أفق الرؤيا الكلية المنسجمة ذات البعد الاشكالي المتجانس.

---

* اختار الناقد عنواناً آخر لبحثه هو: البناء الشعري بين ازدواجية الرؤية وافق الرؤيا عند ثلاثة من شعراء الخليج المعاصرين (احمد صالح الصالح، خليفة الوقيان، سيف الرحبي).

الشاعر أحمد صالح الصالح
بين ثنائيات الضد والجدل الخلاق

للشاعر السعودي أحمد صالح الصالح «مسافر» ثلاث مجموعات شعرية صدرت أولاها عام 1978 بعنوان (عندما يسقط العراف)، والثانية عام1981 بعنوان (قصائد في زمن السفر)، ثم صدرت له آخر مجموعة عام 1983 بعنوان (انتفضي أيتها المليحة)،إلى جانب ثلاث مجموعات أخرى مخطوطة، حسبما هو مذكور في ترجمة الشاعر الواردة ضمن «معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين». وهذا يعني أن الصالح غزير النتاج وشديد الحضور في الساحة الشعرية على مستوى المملكة والخليج والوطن العربي، حيث ورد في ترجمته المذكورة أن «له مشاركات في كثير من الصحف والمجلات السعودية شعرًا ونثرًا، كما شارك في إحياء أمسيات شعرية داخل المملكة وخارجها مثل الجزائر ومصر والكويت ولندن. كما كتب عن شعره الأدباء والنقاد السعوديون والعرب».

وهذا صحيح. فالشاعر الصالح من رواد حركة التجديد الشعري في المملكة بعد الشاعر سعد الحميدين، كما يشير إلى ذلك الدكتور سعد البازعي في مقدمة كتابه الموسوم (ثقافة الصحراء)[1]. ولأهمية الصالح ودوره الريادي خصه الباحثون والنقاد في كتبهم بأكثر من فصل ومقالة، خصص كل منها لدراسة شعره أو جانب منه، كما نجد ذلك في كتاب البازعي السالف الذكر. وقد بلغ اهتمام مؤلف كتاب (متابعات أدبية) محمد صالح الشنطي بالشاعر حدًا جعله يفرد له أربع مقالات منفصلة نشرت في مطلع كتابه المذكور.

إن أهم ما يميز تجربة (الصالح) الشعرية في مسارها العام، منذ مجموعته الأولى حتى آخر قصيدة نشرها في جريدة الرياض بتاريخ 96/1/18 هو مراوحتها المستمرة بين قطبي ثنائيات كثيرة لا حصر لها، لعل أبرزها ثنائية البيت والتفعيلة على

مستوى الموضوع أو المضمون، وثنائية الحداثة والتراث على مستوى الفكر، وثنائية الذاتي أو الخاص والموضوعي أو العام على مستوى التجربة الشعورية. ويبدو أن التحدي الحقيقي الذي يواجه هذه التجربة الشعرية العارمة ويواجه الشاعر «مسافر» في الوقت نفسه، يتمثل في عدم التذبذب والمراوحة بين أقطاب هذه الثنائيات، بحيث تنجذب كل قصيدة إلى قطب مستقل كالمرأة وحدها أو الوطن وحده أو التاريخ دون سواه... الخ، بل ينبغي التحول بهذه الثنائيات إلى حالات جدلية وأبنية مكثفة تدخل النقيض في نقيضه وتولد الضد من ضده، بحيث يصعب الفصل بين الشكل ومضمونه أو بين الدال ودلالته أو بين المرأة الرمز والوطن المرموز إليه، أو بين بنية الايقاع العمودية وبنية الايقاع التفعيلية.. الخ. ولا أدعي أن الشاعر «مسافر» لم يحاول في عدد ملحوظ من قصائده ذلك التحدي المتجاوز. وهو ما لاحظه قبلي كل الذين بحثوا في شعر «مسافر»، دون استثناء، من مثل الدكتور البازعي والأستاذ الشنطي والدكتور عبدالله المعيقل. فالبازعي نراه، في مقالة له عن الصالح تحمل عنوانا ذا دلالة على ما أنا بصدده هو (المعادلة بين عشقين)، يشير إلى صعوبة «الانتقال هنا من اشكالية الهوى إلى مأساة الوطن» في احدى قصائد الشاعر[2].

ولست أحسب قصيدة (الصالح) التي أطلق اسمها على عنوان مجموعته الأولى (عندما يسقط العرّاف)، إلا من قبيل هذا النوع من التحدي الذي حاوله الشاعر منذ وقت مبكر في مسار تجربته الشعرية، خاصة وأن القصيدة قد جاءت في بحر غامر من القصائد الذاتية التي تتمحور حول موضوع المرأة. في حين كانت تلك القصيدة المتحدية تنحو نحو الممازجة بين المرأة والوطن عن طريق تحويل المرأة إلى رمز، على نحو ما يظهر من طالع «المفتتح» فيها وهو:

يا أيها العرّاف..!!

حبيبتي – الحسناء – تدعى..

«أورشليم»

تنام كالسبيّ

في عيون المذنبين

وتشتهي .. قراءة الهوى

في اعين المجاهدين

في دموع التائبين

حبيبتي..؟!

وديعة.. طيبة

تحب كل الطيبين

ما عشقتْ أو مارستْ

إلا.. هوى.. صلاح الدين

وعلى الرغم من هشاشة البناء الرمزي في ذلك الوقت المبكر، إلا أن هذه القصيدة وحدها استطاعت أن تؤشر امكانات التحدي والرغبة في تجاوز ثنائية الحب والمرأة التي سجن الشاعر فيها تجربته في تلك المجموعة الشعرية البكر. وقد لاحظ الدكتور عبدالله المعيقل ذلك في مقالته التي كتبها عن (الشعر العربي المعاصر في المملكة العربية السعودية) وساهم بها في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين (الجزء السادس).. ويقول فيها:

«إن أحمد الصالح هو فتى الرومانسية الأول في ديوان القصيدة المعاصرة، وخاصة في أعماله الأولى التي كان فيها متأثراً بنزار قباني لغة وصورة. وكانت ثنائية الحب والمرأة فيها تشكل أغلب مضامين تلك الأعمال»[3].

وقد رجح الدكتور المعيقل ببصيرة نقدية نافذة، ان «يحتاج الدارس إلى وقفات أطول لتتبع صورة المرأة عند هذا الشاعر، وما آلت إليه في نصوصه الأخيرة من معشوقة ملهمة إلى مهزومة مستباحة، والأثر الذي تركه هذا التحول على رؤيته ولغته وعلى بنية قصيدته». ولا أحسب أن مثل «هذا التحول» الفني أو البنيوي، يمكن أن يحدث في موضوع المرأة وحدها وهي تستقل ببناء القصيدة عند الصالح، إذ لابد من انحلال قطبي الثنائية (المرأة والوطن) الواحد في الآخر لكي يتم «التحول» العميق في بنية القصيدة. وهذا ما حاوله الشاعر في قصيدته (عندما يسقط العرّاف) وهي آخر

قصيدة كتبها الشاعر في مجموعته الشعرية الأولى، حسبما يتضح من المسار الزمني لقصائد الديوان. وأوضح دليل على عمق هذه المحاولة وصدقها اتخاذ اسم القصيدة عنوانًا للمجموعة بأكملها، كما ذكرت سابقًا.

وعلى ذلك فإن القصائد التي تنسج على هذا المنوال في المزج بين «الأعناق المتنافرة» والتقريب بين أقطاب الثنائيات المتباعدة وإدخالها في علائق بنيوية مكثفة، هي ما يمكن أن تمثل الخط التطوري العميق في تجربة أحمد الصالح الشعرية، لأنها بذلك تشكل مواضع القوة والخصب في هذا المسار الشعري الغزير.

وهذا نفسه ما لاحظه الأستاذ محمد ابراهيم الدبيسي في معرض التفاتته النقدية إلى واحدة من قصائد الشاعر بعنوان (أضغاث أحلام) يمزج فيها بين الرؤيا الاجتماعية والرؤيا الذاتية (الحبيبة) والرؤيا التاريخية (أبودجانة).

وقد رأى الدبيسي أن ذلك النص بمجمله «منظومة شعرية رائعة، وسياق جديد في تجربة «مسافر» الشعرية يكرس اتجاه الشاعر إلى استخدام الرمز الشعري ذي الدلالات المتعددة»[4].

ومثل هذا المزج بين أقطاب الثنائيات هو ما أطلق عليه الدكتور أحمد كمال زكي، في تعليقه على تجربة الشاعر أحمد الصالح «جمع الموجودات بحيث تصبح بديل الطبيعة في نظر الشاعر»[5].

وفي هذه المساحة الخصبة من تجربة الشاعر تكون مراهنة الصالح الحقيقية وتحدّيه الكبير في مواجهة التشظيات الموضوعية والفنية والإيقاعية التي تحفل بها خارطته الشعرية الغنية بالتضاريس المختلفة والتفاصيل الكثيرة.. الأمر الذي يجعل سبكها جميعاً في بناء موحد ورؤية مشتركة وبنية ايقاعية متماسكة، هو ما يؤصل القيم الفنية في تجربة الصالح الشعرية ويدفع بمسارها نحو التطور المستمر، دون أي تذبذب من شأنه أن يعود به نحو التراجع والنكوص، على النحو الذي يمكن ملاحظته بسهولة في مساحات واسعة من هذه التجربة الغنية، تتمثل في المفارقات الصارخة من قصائد ناضجة ذات بناء رمزي

وفني عميق، وقصائد غزلية باهتة تنسج على منوال شعر الغزل في التراث العربي. وهو أمر اضطرد في مجمل مسار تجربة الصالح منذ مجموعته الأولى حتى قصيدته الأخيرة المنشورة في جريدة (الرياض) كما ذكرت، مرورًا بمجموعتيه المطبوعتين ومجموعاته المخطوطة وقصائده الكثيرة غير المنشورة في مكان كما يبدو.

ولعل التركيز على تحليل بنية نصيَّة كاملة للشاعر يساعد على ابراز ظاهرة الثنائيات التي يحاول الصالح دمجها في نص واحد. وقد كانت هذه المقدمة المسهبة ضرورية للدخول إلى عالم الشاعر وتفاصيل خارطته الشعرية، تمهيدًا لمقاربة نصه الشعري الأخير (وجه الثرى يملأ قلبي) المنشور بتاريخ 96/1/18 بجريدة (الرياض) ملحق «ثقافة اليوم».

وسأقوم بالإحالة كثيراً على أهم ما ورد في تلك المقدمة من أطروحات نقدية، أثناء مقاربة النص المذكور.

ان قصيدة (وجه الثرى يملأ قلبي) تنتمي، من حيث مضمونها، إلى حيز الإحساس بالوطن وهموم الأمة والارتباط الإنساني بالأرض، كما يبدو من عنوانها.

وهو حيز يقابل الهم الذاتي المتصل بالعاطفة النوعية تجاه المرأة في تجربة الشاعر العريضة. والحيزان معاً يشكلان قطبي ثنائية جوهرية في هذه التجربة، حسبما ورد ذلك في المقدمة السابقة.

ولئن كان قطب المرأة غير واضح في القصيدة، فإن وجودها في ثناياها مما لا يصعب ملاحظته أو الإحساس به. بل يمكن القول إن معظم مفردات القصيدة يمكن ارجاعها إلى الحقل الدلالي المتصل بالمرأة من قريب أو من بعيد، كالشذى والعبق والهوى والفزع والشفاه والرحم والحضن والحبيبات والعشق والقلب، بالإضافة إلى العدد الكبير من الصور البلاغية التي تشخص الطبيعة أو فكرة الوطن المجردة، والتي تستمد أوصافها وملامحها من كيان المرأة جسدًا وروحًا، مثل قوله في هذا المقطع:

مـــــا عــــــاد ثـوب الأرض يـكســــــو عـــــــريـهــــــا

ضـــــرع الـســـــحــــــابة مــــــا افــــــاض الـريّ

مـــــــــازالــت شـــــــــفـــــــاه الأرض... الـخ

ومثل قوله أيضًا:

وطني الموجع بي

وانا أطلب في عيني حبيباتك حسنًا

كالأساطير عصيا

أو قوله:

وعيون الأرض

تلقي عشقها في مقلتيا

بل أستطيع الزعم أن مفردة (القدس) نفسها التي تؤسس قاعدة القصيدة، كما سأوضح، يتجاذبها قطبا ثنائية المرأة/الأرض. فعند الإنسان العربي خاصة يشترك العِرض والأرض في رباط واحد متين لا ينفصم هو (القدسية) التي تبقى مفردة (القدس) تحيل عليها في جذرها اللغوي الأصل، قبل أن يتحول اسم (القدس) إلى مدلول جغرافي ذي أبعاد دينية وسياسية ونفسية وتاريخية. بل يمكن القول إن مفردة (القدس) هي خلاصة لكل مخزون المقدسات الخاصة والعامة في كيان الإنسان العربي عبر تاريخه الطويل روحياً ومادياً. وهذا ما جعل الشاعر يتمسك بهذه المفردة في عدد كبير من قصائده، دون أن يعني بها مدلولها السياسي فحسب.

وقد التفت أكثر من باحث وناقد إلى هذه الناحية التي تتصل بتركيز الشاعر أحمد الصالح على مفردة (القدس). فالشاعر، كما لاحظ الشنطي في (متابعات أدبية)، «يحمل القدس في قلبه وجيباً لا يخبو له أوار»(6).

ولعل هذا المخزون المكثف الذي تكتظ به مفردة (القدس)، بما في ذلك البعد السياسي المعاصر طبعا، هو ما يخفف من وطأة الإحساس عند المتلقي، بمدى التكرار والجمود الذي ينشأ من جراء تركيز الشاعر في عدد كبير من قصائده على مدينة (القدس).

فعلى الرغم من أنه «شاعر منتم وانتماؤه هو القوة المحركة لشاعريته»، كما لاحظ الشنطي كذلك[7]، فإن انتماء الشاعر إلى مفردة (القدس) يعد انتماء من نوع خاص يتصل أصلاً بالمخزون القدسي، الذي أشرت إليه، في مجمله وليس في جزء صغير منه هو الجزء السياسي المعاصر.

ومن هذا المنطلق جعل الشاعر القدس ركيزة أساسية في قصيدته، إلا أنه خصص إلى ذكرها الصريح «مفتتح» القصيدة فحسب، ليوحي إلى قارئه بأن القدس مفتاح القصيدة وسر التجربة الشعرية.. هكذا:

مفتتح:

للقدس.. طعم البندقية
والشذى منها..
له عبق الذخيرة
للقدس .. لون الصافنات
على مآذنها النفير يضيء
أفئدة بصيرة

وكما ألمحت قبلاً، فإن القدس بؤرة حية لتقاطع قطبي ثنائية المرأة والوطن، من خلال ما تختزنه اللفظة من دلالات القدسية عند العربي على الأرض والعِرض معاً. ولعل هذا ما يبرر الجمع بين مفردة (البندقية) وحاستي التذوق (طعم) والشم (الشذى/عبق) اللتين توحيان بعوالم المرأة من بعيد، جمعاً يتحول بموجبه المقطع أو المفتتح الى بناء متكامل ينهض على ما يسميه محمد صالح الشنطي.. «الثنائية الضدية التي تحكم معظم قصائد الشاعر»[8].

وتتكون هذه الثنائية في (المفتتح) من ضفيرة، طرفها الأول الوطن الحاضر بمفرداته الواضحة وبنيته الخارجية الملحوظة من جهة والمتمثلة في مفردات مثل (البندقية، الذخيرة، النفير، مآذن، الصافنات)، وطرفها الثاني المرأة الغائبة أو الذائبة في عناصر لفظية دالة عليها من جهة ثانية، مثل (طعم، الشذى، عبق، يضيء،أفئدة). وتقف مفردة (القدس) نقطة تقاطع خصبة بين الطرفين: الوطن والمرأة.

ويبدو أن هذا التقاطع هو ما سوّغ غياب مفردة (القدس) في جسد القصيدة، بعد هذا المفتتح القصير الذي تكررت فيه المفردة مرتين متلاحقتين، لكي تفسح المجال واسعاً إلى لعبة التوازن الفنية والنفسية بين طرفيْ الثنائية (المرأة/الوطن)، ولتظل (القدس) الغائبة تلعب دور إبرة الميزان التي تتأرجح على رأسها كفتاه المتوازنتان.

ولعل تقسيم هيكل القصيدة العام إلى ثلاثة أقسام هي (مفتتح، نذير، أما بعد:) يوحي بهذه اللعبة الفنية المتوازنة.

إن القدس الغائبة التي انحصر ذكرها في «مفتتح» القصيدة، يتجلى حضورها التدريجي بعد ذلك، على نحو أوضح من الذكر الصريح في المفتتح المذكور. إلا أن هذا الحضور المتجلي يبدو متماهيا مع نمو صورة المرأة ووجودها المتسع، بعد أن كانت غائبة ذائبة، على عكس القدس، في المفتتح. وهذا ما نلاحظه بالضبط في القسم الثاني من القصيدة الذي يحمل عنواناً فرعياً هو (نذير).

وهو عنوان له دلالة على تجلية صورة (القدس) الغائبة باعتبارها نقطة تقاطع أو إبرة توازن،كما ذكرت، بين كفتي الثنائية المتماهية التي تتخذ لها في هذا القسم مساراً تطورياً متداخلاً على النحو التركيبي التالي:

ما عاد ثوب الأرض يكسو عريها

ضرع السحابة

ما أفاض الريَّ

مازالت شفاهُ الأرض

يُنضجها اليباب

تضجُّ من عطشٍ

فما ثابت لرشد هذه الأنسام

أو ثابت عن الغيّ العشيرة

ما عاد للأحشاء من رحمٍ

ولا في الماء من صدفٍ

ولا نفح الصَّبا يهبُ العرار أريجها

والنوق.. أسغبها المدى

والليل يضمر ما يوسوسه ضميره

ما للهوى لغةٌ ينام بحضنها

هذا زمان أنبت المأساةَ

واستبقى من الريح الدبورة

قد لا ينتبه قارئ هذا القسم من القصيدة، أول وهلة، إلى لحمة التشابك والتقاطع بين بنية التذكير من جهة، وبنية التأنيث من جهة مقابلة.فمثل هذه اللحمة تمثل المنول الذي يحاك عليه نسج الصور البلاغية جميعها في المقطع المذكور.

وهي لحمة نواتها التوتر الناشىء بين طرفي «الثنائية الضدية»، ومن ثم فهي لحمة تعكس واقعاً غير طبيعي قائماً على التنافر بين طرفين، من طبيعة علاقتهما الجوهرية التكامل والتجاذب. وهذا ما جعل صيغة (النفي) بـ(ما) أو بـ(لا) النافية، هي التي تحكم بدايات كل الجمل وتراكيبها في المقطع، إلا السطرين الأخيرين منه اللذين بنيا على صيغة الاثبات المطلق (هذا زمان...) وذلك لأسباب سأوضحها بعد قليل.

إن بنية التأنيث والتذكير في هذا المقطع، وصراع الأضداد (غير الطبيعي) الحاصل بين طرفيها(الأرض والعري، السحابة والري، الشفاه والعطش أو اليباب، الأنسام والرشد، الغيّ والعشيرة، الأحشاء والرحم، ريح الصبا والأريج، النوق والمدى، الليل والوسوسة، الهوى واللغة، النوم والحضن، الزمان والمأساة).. كل ذلك يجسد في جوهره عسر الولادة الناتج عن قلب العلاقة الطبيعية بين الأطراف المتكاملة، كالعلاقة بين الذكر والأنثى، وتحويلها إلى علاقات غير طبيعية تقوم على الصراع والتنافر ونفي الواحد للآخر. وهو الأمر نفسه الذي تجسده على مستوى التركيب اللغوي في المقطع، صيغة النفي (ما، لا) المقترنة بأفعال وأسماء ذات مدلول إيجابي مثل (ما عاد ثوب الأرض يكسو عريها) و(ما ثابت لرشد هذه الأنسام) و (ما عاد للأحشاء من رحم) و(ما للهوى لغة) إلى آخر سلسلة الحالات الطبيعية الجميلة التي تعيش حالة نفي مستمرة. وهذا ما يجعل

لعنوان المقطع الفرعي (نذير) دلالة خاصة في التعبير عن انبتات العلاقات الطبيعية بين الأطراف المتكاملة، وسقوط القوانين الجوهرية التي تحكمها. وهذا في ذاته (نذير) شؤم ينبغي تفاديه. وإلا فإن نبوءة الشاعر التي انتهى إليها هذا (النذير)، ستكون هي الخاتمة المؤكدة لهذا الواقع المقلوب بعلاقاته غير الطبيعية:

هـــذا زمــــــــــــــان انــبــت المــاســـــــــــــــــاةَ
واســـــــــــتــــــــــبـــــــــــقـى مـن الـريـح الـدبـورة

وليست الخاتمة أو النتيجة إلا امتدادًا لمقدماتها وجزءاً صميما منها، وإن اختلف الأسلوب، وأفرزت صيغة النفي المضطربة، بثنائياتها الضدية المتنافرة، حالةً من اليقين التام، وصورةً لحقيقة مرعبة هي (المأساة) بعينها التي تشبه جنيناً مشوها ولدته أم مريضة بعد حمل مجهد طويل، تماما مثلما ينبت حقل الزمان قتاد الفواجع والمآسي، ولا يعيد للانسام رشدها، بل لا يستبقي سوى الريح الساخنة (الدبورة). وتساعدنا هذه الصيغة التأنيثية المضاعفة في صفة الريح أو وصفها بالدبورة بدلاً من (الدبور)، وهو الصحيح لغة.. تساعدنا على قصور عسر الولادة المجهضة وما سبقها من حمل شاق مجهد في خضم الصراع بين أقطاب الثنائيات الضدية. ولعل هذه الحالة المتوترة المحتدمة التي طغت على أجواء المقطع هي ما أوقع الاضطراب في بعض مفاصل تركيبه البنيوي، سواء على مستوى التركيب اللغوي كما لاحظنا ذلك في صفة (الدبورة) للريح، أم على مستوى بنية الايقاع المتصلة ببناء القافية في كلمة (ضميره) التي جاءت مرفوعة على الفاعلية، مخترقة بذلك قانون النصب الذي بُنيت عليه حركة المجرى (الراء المفتوحة قبل هاء السكت). وهي الحركة التي تجمع بنية القافية في القسمين الأول والثاني من القصيدة، اضافة إلى الوزن (بحر الكامل) الذي يوحد بين (مفتتح) القصيدة و (نذيرها).. الأمر الذي يجعل مفردة (القدس)، في نظر الشاعر، مفتاحاً حقيقياً للخروج من ذلك الواقع المظلم الذي تردّى فيه الإنسان العربي على جميع المستويات الخاصة والعامة. وهو ما جعل الشاعر يطلق (نذيره) الصارخ في المقطع الثاني. مثلما كانت (القدس)، في رؤية الشاعر، مفتاحاً تاريخياً بيد القائد العربي صلاح الدين في الماضي القريب، فهي (مفتتح) للحل في وقتنا الراهن الذي تعبر عنه مفردتا (البندقية) و

(الذخيرة). وهو حل يقوم على الدفاع عن المقدسات العربية والإسلامية، ومن بينها كرامة الإنسان أرضاً وعِرضاً. وهذا ما يجعل للقدس في رؤية الشاعر (لون الصافنات/على مآذنها النفير يضيء أفئدة بصيرة). والشاعر في رؤيته تلك «يصغي لدقات المجهول، وهو يعزف أنشودة الحب والحرية والحياة، تلك التي يحاول فيها أن يستبق الرؤية البصرية المحدودة، إلى الرؤية الحدسية غير المحدودة»، كما لاحظ ذلك جلال العشري في مقدمة مجموعة «مسافر» الأولى (عندما يسقط العرّاف).

بعد «مفتتح» القصيدة و «نذير» ها، أي بعد ظلام الواقع وضوء الرؤية القدسية، يجيء القسم الثالث والأخير من قصيدة (وجه الثرى يملأ قلبي) تحت عنوان فرعي دال هو (أما بعد:). وهو أطول الأقسام الثلاثة، ويمثل جسد القصيدة وفضاءها الواسع. لذلك فصّل فيه الشاعر كل ما أجمله واختزله في القسمين السابقين المتسمين بالتوتر والتكثيف، كما لاحظنا، وجعله الشاعر فضاء داخلياً رحباً لعواطفه العميقة المتصلة بعلاقاته الحميمة مع الوطن والشعر والمرأة (الغائبة) كما سأوضح.

ولعل هذه الخصوصية الداخلية المنسرحة في فضاءات رحبة هو ما جعل الشاعر يختار لهذا القسم الواسع من القصيدة عنوانه الفرعي الدّال والمرتبط بدلالته تلك بالعنوانين الفرعيين السابقين اللذين يمثلان معه بنية هيكلية متراصة ذات بناء هرمي يوحي بنظام الرسائل المكتوبة أو الخطب الشفوية الموجهة إلى عامة الناس. كما أن هذه الخصوصية التي تشبه البوح والمناجاة هي التي جعلت البنية الايقاعية تنتقل في القسم الأخير (أما بعد:)، إلى وزن آخر جديد هو وزن بحر الرمل. وقد لعبت تفعيلة (الرمل) فاعلاتن برشاقة إيقاعها المتناغم والمنسجم بين الحركة والسكون أو بين مراوحة المقاطع الطويلة والمقاطع القصيرة فيها، دوراً بارزاً في التعبير عن تلك الفضاءات الخاصة. ويمثل هذا القسم من القصيدة بنية ايقاعية مسبوكة ومتراصة على مستوى الوزن الواحد (الرمل) وعلى مستوى القافية الواحدة أيضاً وحرف رويها اليائي ذي المجرى المفتوح والألف المطلقة.. الأمر الذي يتضافر مع خاصية تفعيلة (وزن الرمل) في التعبير

عن خصوصية الفضاء الشعري بعلاقاته الحميمة كما سنرى، بين الشاعر والوطن والشعر والمرأة (الغائبة).

يتأسس قسم (أما بعد:) على حوار حميم أقرب بالنجوى التي تدور بين الحبيب وحبيبه، أو بين الشاعر ووطنه، وهو أقرب إلى الحوار الداخلي منه إلى الحوار الخارجي، نظراً لحميمية العلاقة وعضويتها بين الطرفين (وطني النابض في أوردتي.. يسألني).

وتكون البداية بسؤال الوطن للشاعر بالتحديد لذلك خصص للسؤال، بسبب أهميته الخاصة، مقطعاً مستقلاً.. هكذا:

وطني النابض في أوردتي

يسألني؟!

كم من العمر مضى.. يا شاعري

والدفء يستبطن منك العظم

يلقي في مساءاتك

حلو الشجن المغدق ريّا

والهوى.. يغزو مناخاتك

فيضاً.. في نواصيك مديدًا

عامر الأنس حفيًا

✡✡✡✡

إن الوطن هنا، من خلال نداء الشاعر (يا شاعري) التي كان يمكن حذفها إيقاعيا لو لم تكن ذات أهمية دلالية خاصة، يستفز الشعر في الشاعر. والشعر منبعه القلب والروح حيث (الدفء يستبطن العظم من الشاعر، ويلقي في مساءاته حلو الشجن المغدق ريّا..الخ)، أي حيث يستقر حب الوطن نفسه (وطني النابض في أوردتي)، وكأنما الوطن هنا يشبه المرأة/الحبيبة التي يسرها ويلذ لها أن تسمع كلام الحب والغزل يذوب في مسمعها، لتتأكد من حب حبيبها، كما يتأكد الوطن من حب شاعره.

وهكذا شأن الغواني (يغرهنّ الثناء) حسب قول أحمد شوقي. وهنا تبرز أول إطلالة حيية للمرأة الغائبة في هذا القسم من القصيدة، لكي تعلن عن وجودها العميق في تجربة الشاعر من خلال ذوبانها الروحي في مفردة (الوطن) أو الأرض.

ولا يستطيع الشاعر المنادى أن يتمالك نفسه وهو يسمع ذلك النداء الرقيق من وطنه، مستفزاً الشعر والعشق فيه، فيهبّ في مقطع طويل مستجيبا لذلك النداء (يا شاعري) بنداء مماثل، ومحيياً الوطن بمثل تحيته أو بأحسن منها، عبر نداءين متتابعين متلاحقين متسارعين.. هكذا:

يا شميم النَّفَل الغض

ويا نفح الخزامى

ولا ينسى الشاعر أن ينادي وطنه بأخص خصوصياته من النبات والورد المعطر (النفل والخزامى)، لكي يحقق له رغبة النداء بما يحبه الوطن لنفسه وما يحبه الشاعر منه وفيه. وهو بذلك يعيد التوازن الذي كان مفقوداً في قسم التوتر والاحتدام السابق الخاص بالثنائيات الضدية. وكأنما هو يؤكد بالمناداة هنا (يا شميم النفل الغض ويا نفح الخزامى)، ويثبت ما كان منفيًا وغائباً هناك (ولا نفح الصبا يهب العرار أريجها) ضمن سلسلة المنفيات بـ (ما) و (لا) النافيتين في القسم الموسوم (نذير). وهكذا تتوالى الردود المؤكدة العاطفة على سد تلك الثغرات في سلسلة النفي، وذلك على نحو تقابلي طريف ينم على تماسك الحالة الشعرية في القصيدة وبنائها العضوي الحي.

وهذه رؤية عميقة يواجه بها الشاعر (المأساة) التي كان أنبتها الزمان، والريح الدبور التي استبقاها وراءه.

ومن أمثلة تلك المقابلات الخصبة على سبيل التمثيل لا الحصر، ما جاء من تقابل بين صور السلب (أ) والايجاب (ب) هكذا:

1 – أ – النوق اسغبها المدى

ب – أناخت بي مطايا العشق

2 – أ – ما للهوى لغة ينام بحضنها

ب – ويحيل البيد حضنًا للهوى

3 – أ – ولا نفح الصبا يهب العرار أريجها

ب – ويحيل...

ونفحات الصبا حلمًا نديًا

4 – أ – ما عاد ثوب الأرض يكسو عريها

ب – والأرض بقلبي

تستدفيء فيه

وبعظمي تتفيًا

أ – فإذا وجه الثرى.. يملأ قلبي

وعيون الأرض..

تلقي عشقها في مقلتيًا

ب – ولون الأرض لوني

إن العناق الذي يتم بين الشاعر ووطنه يتم عبر عملية من التوحد والالتحام، لأن لحمته الشعر الذي هو روح الشاعر وترجمان حبه لوطنه، مثلما هو الوطن روح ذلك الشعر ومعناه وسبب رقيه:

– منذ أرسلتك في الأحرف أشعارًا

وشعري.. فوق هامات الثريًا

– منذ أسكنتك همي..

وأنا أستفتح أشعاري

بأحلى ما رأى العشق

فينداح الصدى عذبًا

ويسري في البلادين شجيًا

ولا تقتصر لحمة ذلك اللقاء بين الشاعر ووطنه على الشعر وحده، بل عاطفة المرأة جزء لا يتجزأ من تلك اللحمة، فهي التي تضفي على ذلك الشعر المكتوب في الوطن سحره الحلال وطراوته الرائعة:

منذ أن كنتَ ترابي.. وسمائي

وطني الموجع بي

وانا اطلب في عيني حبيباتك حسنًا

كالأساطير عصيًا

وهكذا وجدنا المرأة الحبيبة (الغائبة) تفصح عن حضورها المتمازج مع صورة الأرض وحب الوطن:

وعيونُ الأرض

تلقي عشقَها في مقلتيًا

عندها لا يملك الشاعر إلا أن يقسم قلبه إلى نصفين، نصف للوطن ونصف لمن يحبِّبه فيه، ويعني المرأة، ولا فرق بين النصفين فكل منهما يعكس نفسه على الآخر من خلال مرآة الشعر:

منذ اسكنتك همي

وتضوعتَ بجرحي.. زخمًا

.. طيِّب النكهة.. يغريني

اناخت بي مطايا العشق

حتى انفلق القلب

إلى نصفين:

نصف هذه الأرض،

ونصف حبب الأرض إليًا

ولا يظل مفهوم الوطن أو الأرض فضفاضًا وعائما في هذا القسم من القصيدة، إذ يضطرنا «مفتتح» القصيدة الذي انطلقت منه كل القصيدة والذي تكرر فيه ذكر

(القدس) مرتين، على قصره، يضطرنا إلى إسقاط دلالة هذه المفردة (القدس)، بما في ذلك بُعدها السياسي المعاصر، على مفردة (الوطن) ولفظة (الأرض) الواردتين في القسم الأخير من القصيدة، وإن يكن ذلك عن طريق الإيحاء غير المباشر، على نحو ما توحيه هذه الصورة التي تسترجع أمجاد العرب الأولى:

منذ أن كنتَ

زماناً.. شامخ المجد

موشى بالفتوحات

ولون الأرض لوني

وحديث الأرض يهمي عربيًا

وهو نفسه ما توحي به هذه الصورة للفارس العربي البطل المخلّص للقدس، رمز العرب، من محنتها. ولعل الشاعر في ذلك يشير إلى شخصية صلاح الدين الأيوبي الذي ردد (الصالح) ذكره وأومأ إليه في عدد من قصائده السابقة. وهو هنا يسقطها على صورة الإنسان العربي/الحلم:

منذ أن كنتُ..

وطوفانك يغويني

ويسري في الخلايا

فارساً.. يمشي على الجمر

فيزداد اشتعالا

يقول الدكتور سعد البازعي عن هذا الجانب في شعر أحمد الصالح ان الشاعر «يوظف ثقافته العربية – الإسلامية الجيدة ليثري بها عالمه الشعري، وينقل إلينا هاجسه النابع من ضمير الإنسان وتربة الأرض. فمن الشنفرى إلى عمر بن الخطاب إلى المتنبي إلى كافور تتصل الأسماء الموحية بملامح المأساة أو بسبب الخلاص منها. غير أن اسماً يلمع من بين تلك الشخصيات كأكثرها اقترابًا من نفس الشاعر ومن ظروف المأساة التي تعيشها المنطقة، ذلك هو صلاح الدين الأيوبي»[9].

إن هذه الايحاءات والتخايلات التي تتبدى في جوانب القصيدة لمدينة القدس وللقائد العربي صلاح الدين، كرمزين للواقع العربي عبر التاريخ، هي ما تضفي على خاتمة القصيدة (وجه الثرى يملأ قلبي) مرارة تتصل بمأساة العرب في الوقت الراهن وهم يسلمون «القدس» بكل ما تحمله من مخزون مقدساتهم، إلى مغتصب القدس ذاته.

وهذا ما تعبر عنه الصورة الختامية بهذه الصيغة الاستفهامية التي تعكس المرارة ومأساة الضياع.. هكذا:

أين أنتَ الآن مني

هذه الأيدي لها أمرٌ مريبٌ

وأنا.. أغتاب بالأسحار

تاريخي وأغتالكَ (حيًا؟)

بعد هذا العشق

أصبحتُ بحبيك شقيًا

لا تسل .. عني

أنا أشربُ من كأس الخطايا

أنكرتنا نطفٌ لما تجيء بعد

يُغَشَّى وجهنا الطلقُ

على مس الحميًا

لا تسلني

إنني أنهش لحمي وجراحي بيديًا

وتمثل هذه الخاتمة المأساوية مفارقة صارخة مع «مفتتح» القصيدة الذي كانت فيه «للقدس» طعم البندقية، والشذى منها له عبق الذخيرة. وهي مفارقة تستصرخ كل الذين لهم «أفئدة بصيرة» في التقاط مفتاح المقدسات وإدارته في قفل الواقع الصدئ، لعلنا بذلك نواجه نبوءة الشاعر عن هذا الزمان الذي «أنبت المأساة واستبقى من الريح الدبورة».

******

وبعد.. فإن قصيدة (وجه الثرى يملأ قلبي) واحدة من قصائد «مسافر» الجميلة، وإن كان يعوزها شيء من تكثيف البناء بدلاً من بعثرة أجزائه بين عناوين فرعية لا داعي كثيرًا لها، إن لم تكن قد أضرت بوحدة القصيدة، خاصة في ما يتصل بحالات المزج الفنية بين عناصر القصيدة ورموزها كالوطن والمرأة والقدس والشعر. ومن شأن هذا النوع من التركيز والتكثيف المازج بين العناصر الرمزية، أن يؤدي إلى لم شتات التجربة الشعرية العامة عند الصالح، فلا تعود التجربة عبارة عن قطع مستقلة متباعدة في لوحة كبيرة هي حياة الشاعر، فقصيدة عن المرأة وأخرى عن الوطن ، وثالثة عن مناسبة ، ورابعة عمودية ، وخامسة على وزن التفعيلة. بل تغدو القصيدة ، أية قصيدة، تجربة متكاملة ذات رؤية شاملة وبناء فني يعبر عن الشاعر في تلك المرحلة. وبذلك يمكن للشاعر أن يتجاوز مجمل (الثنائيات الضدية) التي ظلت تتجاذب أطراف تجربته الشعرية العامة منذ أكثر من عشرين عامًا.

كما كان في مقدور الشاعر ان يتلافى كل ما في قصيدته هذه، ومعظم قصائده الأخرى، من مواضع ضعف لغوي أو اضطراب وزني من شأنه أن يقلل من مستوى شعره فنيًا عند بعض المتلقين ممن يعنون بهذه الأمور من أمثالي. لذلك لم أملك نفسي وأنا أشعر بنقص في نهاية أحد السطور وهو:

وانا... اغتاب بالأسحار تاريخي

واغتالك

بعد هذه العشق

من أن أضيف كلمة (حيا) أو (فيا) لتكتمل في ذهني صورة المعنى ويستقيم الوزن، بعد الفعل (أغتالك). ان الصالح شاعر مهم في خارطة الشعر السعودي لو هو كثف تجربته ، واتجه نحو الصورة الشعرية الحديثة بدلاً من البلاغة التقليدية، وأتعب نفسه في تنقية قصائده من الشوائب القليلة المتناثرة.

****

الشاعر خليفة الوقيان
بين الأصالة وإشكاليات المعاصرة

تتوزع تجربة الشاعر خليفة الوقيان المولود في الكويت عام 1941م، على خارطة واسعة من الثنائيات التي ظلت تتجاذب رؤية الشاعر بأطرافها المتباعدة والمتقاطعة منذ مجموعته الشعرية الأولى (المبحرون مع الرياح) الصادرة عام 1974 وحتى مجموعته الأخيرة (حصاد الريح) الصادرة عام 1995، مرورًا بمجموعته الثانية (تحولات الأزمنة) عام 1983 والمجموعة الثالثة (الخروج من الدائرة) عام 1988. فعلى مستوى الإيقاع ظلت تجربة الوقيان تراوح على مدى ثلاثين عامًا تقريبًا بين قصيدة البيت العمودية من ناحية، وقصيدة التفعيلة من ناحية ثانية، دون أدنى اقتراب يذكر من فضاء قصيدة النثر.

الأمر الذي يعني بوضوح اعتناء الشاعر غاية الاعتناء بمسألة الوزن الخارجي في التعبير عن تجربته الشعرية. ولم تكن مراوحته بين طرفي ثنائية الوزن في شكلهما المعروف (وحدة البيت والتفعيلة الحرة) سوى رغبة منه في توسعة الدائرة الإيقاعية الأم وفتحها على آفاق ومساحات جديدة تسمح له بالتعبير عن حالاته الشعرية والفكرية المستجدة، وعن موضوعاته المتسمة بالتنوع كما سنلاحظ، دون أدنى تجاوز لمسألة الوزن كما ذكرت. إلا أن لهذه المراوحة الوزنية نفسها بين ايقاع البيت وإيقاع التفعيلة دلالة خاصة في مسار تطور تجربة الشاعر خليفة الوقيان. وهو ما يمكن ملاحظته بسهولة ويسر عند الوقوف على مجموعات الشاعر الأربع باعتبارها مراحل في هذا المسار على مستوى العلاقة بين التجارب الشعرية التي صيغت في اطار القصيدة البيتية، والتجارب التي صيغت في اطار قصيدة التفعيلة، وذلك على النحو الذي يوضحه الجدول التالي:

م	اسم المجموعة	تاريخ النشر	عدد القصائد	قصائد البيت	قصائد التفعيلة
1	– المبحرون مع الرياح	1974	22	20	2
2	– تحولات الأزمنة	1983	16	13	3
3	– الخروج من الدائرة	1988	15	1	14
4	– حصاد الريح	1995	14	1	13
			67	35	32

إن الجدول السابق يؤشر بوضوح شديد انحياز خليفة الوقيان إلى قصيدة التفعيلة في مجموعتيه الأخيرتين الثالثة والرابعة اللتين تمثلان تجربة الشاعر في السنوات العشر الأخيرة (1985-1995). وهو انحياز يتجاوز به الشاعر خضوعه القديم لهيمنة البنية الايقاعية الأم في قصيدة البيت، الذي شمل مجموعتيه الأولى والثانية. وبالنظر إلى مجمل تجربة الشاعر في مجموعاته الأربع التي يبلغ مجموع عدد قصائدها سبعاً وستين قصيدة، فإنه يمكننا ملاحظة التوازن الشديد والتقارب الكبير بين عدد القصائد البيتية (35 قصيدة) وعدد القصائد التفعيلية (32 قصيدة).. الأمر الذي يكشف رغبة الشاعر في الحرص على التوازن والمراوحة بين طرفي ثنائية الوزن القديم والجديد. وتتعزز هذه المراوحة الايقاعية الكلية المتوازنة في مجمل تجربة الوقيان، من خلال النماذج القليلة التي يصر الشاعر على اثباتها في مجموعة كل قصائدها من النوع الايقاعي الآخر المختلف عنها. فالقصائد التفعيلية الخمس في خضم القصائد البيتية الثلاث والثلاثين التي ضمتها مجموعتا الشاعر الأولى والثانية دليل على رغبة مبكرة في الاتصال بأفق الحداثة والإرهاص ببذور المعاصرة في ذلك الخضم التقليدي من القصائد البيتية. في حين أن القصيدة البيتية اليتيمة التي تضمها كل مجموعة من المجموعتين الثالثة والرابعة تعبر عن رغبة الشاعر في التذكير بجذوره وقواعده الأصيلة التي انطلق منها وأحكم ضوابطها وقوانينها الايقاعية. وما هذه القطرة الوحيدة إلا عينة، ومثال على ذلك في كلا المجموعتين الأخيرتين. وبذلك تصبح لافتة «الأصالة والمعاصرة» عنواناً صالحاً لتأطير تجربة خليفة الوقيان في صورتها العامة ومسارها الزمني الممتد على مدى ثلاثين سنة متواصلة، على الرغم من تباعد محطاتها الأربع وقلة المنتج فيها من الشعر.

وتتجلى أكثر صور المصالحة بين طرفي ثنائية الأصالة والمعاصرة ، على المستوى الايقاعي، لدى خليفة الوقيان، في ذلك المزج الإيقاعي الذي توفرت عليه واحدة من أهم قصائد الشاعر هي قصيدة (تحولات الأزمنة). وهي القصيدة التي جعل الشاعر

عنوانها اسماً لمجموعته الثانية. وقد مزج الشاعر في هذه القصيدة بين وزن التفعيلة ووزن البيت، حين قام بتضمين بضعة أبيات عمودية في مقطعين من قصيدته التفعيلية، وذلك على النحو التالي الذي يوضحه المقطعان الثالث والرابع:

(3)

في الزمان النحاسي

تصدق كل النبوءات

والحلم يحصد نبت البحار

يقلّب «سيف بن ذي يزن» سيفه

حائراً

باحثاً عن معين

يعيد إلى القدس أحلامها العسجدية

يُبْدل «كسرى» بـ «مسروق»

إن جحافل «وهرز» تقتطف النصر

والجزية السرمدية:

«من مثل «كسرى» شهنشاه الملوك له

أو مثل «بهرز» يوم الجيش إذ صالا»

«فاشرب هنيئا عليك التاج متكئا»

في راس «غمدان» دار منك محلالا»

(4)

في الزمان الخلاسي

تغتال أسماءها الأحرف اليعربية

تستبدل الضاد

تجتث أعراقها الأبجدية

يشكو «الإيادي» عدل الإمام «ابن شروان»

ياالإياد الشقية:

«إني أراكم وارضًا تعجبون بها
مثل السفينة تغشى الوعث والطبعا»
«في كل يوم يسنُّون الحراب لكم
لا يهجعون إذا ما غافلٌ هجعا»
«وقد أظلكمو من شطر ثغركمو
هول له ظُلَم تغشاكمو قِطعا» (ص19-20)

وتعد هذه القصيدة بعنوانها الدال الذي صار اسمًا لمجموعة الشاعر الثانية (تحولات الأزمنة)، وببنائها الإيقاعي المتميز بالمزج والمزاوجة بين بنية البيت وبنية التفعيلة، وبمضمونها الحضاري (السياسي والثقافي خاصة) المتصل بصراع الحضارة العربية مع غيرها من الحضارات القديمة المنحلة، وحتى بمناسبتها التي اتخذت من الحرب العراقية الإيرانية منطلقاً لها، ولغتها التهكمية الساخرة وبرؤياها التحولية التي ترصد تحولات الأزمنة (الزمان الترابي، الزمان الرصاصي، الزمان النحاسي، الزمان الخلاسي).. بكل ذلك وسواه، تعد قصيدة (تحولات الأزمنة) مؤشرًا على بلوغ ثنائية الشاعر خليفة الوقيان، بمختلف مستوياتها ابتداء من ثنائية الايقاع وانتهاء بثنائية الأصالة والمعاصرة، ذروتها الاشكالية التي من شأنها أن تحيل كل تلك الأطراف الثنائية المتقابلة إلى حركة دائرية مدومة يستقطبها مركز واحد يتمثل في رؤية الشاعر وحالته الشعرية.

في هذا الاطار الفني الخصب تغدو كل الأزمنة المتشظية ذات الأوصاف المتعددة إلى زمن واحد مركزي هو زمن الشعر أو زمن الرؤيا الشعرية التي هي رؤيا كلية شاملة للعالم وخلاصة جوهرية متبلورة لتجربة الشاعر فيه.

وهذا ما يختزله أحد مقاطع القصيدة في اطاره التعبيري المكتنز بالرؤيا التي تمثل واقع الحضارة العربية منذ فجرها الأول أيام البابليين القدماء.. هكذا:

يبقى «نبوخذ» يرقب
كيف يدور الزمان

تغير أشكالها الكائنات

ويكتسب الماء لوناً جديدا. (ص19)

ولئن كانت هذه القصيدة المتميزة، خاصة في بنائها المقطعي العام الذي تحولت فيه الأزمنة إلى مقاطع معزولة بصفات متعددة كما ذكرت، لم تستطع أن تحقق سمات المرحلة الفنية اللاحقة في تجربة الوقيان على النحو المركزي المنسبك والمتسم بالرؤيا الشمولية، مما تمت الاشارة إليه سابقًا، فإنها استطاعت ان تشير إلى المرحلة الجديدة وتكون إرهاصًا جيدًا بها وبسماتها الفنية الجديدة التي تمثلت في مجموعتي الشاعر اللاحقتين الثالثة والرابعة. وهما مجموعتان يطغى على قصائدهما، كما لاحظت سابقًا، طابع القصيدة التفعيلية طغيانًا جعل قصيدة البيت تتقلص إلى درجة الصفر تقريبًا في كلتا المجموعتين. وقبل الانتقال إلى ملاحظة سمات المرحلة الجديدة في المجموعتين المذكورتين، لابد من الانتهاء من رصد سمات الثنائية التي تشرخ بتقابلاتها المختلفة مجمل تجربة الوقيان على النحو الذي تم رصده على مستوى البنية الإيقاعية. وبقي أن أرصد ذلك رصدًا سريعًا على مستوى اللغة والمضمون، في مجموعتي الشاعر الأولى والثانية.

تتجلى ثنائيات اللغة الشعرية أكثر ما تتجلى في ثنائية التقابلات التي تنم عن شرخ في بنية التخييل يعبر عن نفسه في جدار التركيب اللغوي الخارجي المزدوج، حيث تتم المقابلة بين النقيض ونقيضه على نحو تجاوري يطابق بين طرفين لا يجتمعان إلا في اطار اللغة وأدواتها البسيطة مثل حروف العطف وأدوات التشبيه. وهو اطار لغوي يتضمن صورا وتعابير ومخيلة بسيطة في تراكيبها واضحة في رؤياها، تكشف عن ذات متمترسة خلف أسوار عالمها المثالي وهي تنظر شزرًا إلى كل ما يتناقض مع هذا العالم المثالي أو يؤدي إلى هدم رؤيتها الخاصة أو تجربتها الشخصية. ويمكن التمثيل على ذلك بقصيدة (الفجر) من مجموعة الشاعر الأولى (المبحرون مع الرياح).

في هذه القصيدة يتخذ الشاعر من ضمير المخاطب طرفًا تتوازن معه الذات الشاعرة المقابلة لها والتي تقوم بتوجيه الخطاب إليها. وهو خطاب يسوده التوازن والتقابل منذ بداية القصيدة حتى نهايتها، في لغة تجعل من طرف الذات المتكلمة

نقيضًا في ايجابيته ومثاليته للطرف المخاطب السلبي، بحيث راحت المفردات والضمائر والتراكيب اللغوية والصور البلاغية تتوزع بين طرفي الثنائية المتقابلين توزعاً متكافئاً يتناسب مع وظيفة كل منهما سلباً وإيجاباً في اطار الرؤية الشعرية لقصيدة (الفجر) التي لم يكن عنوانها بعيدا عن تلك الثنائية باعتبار مفردة (الفجر) نقطة التقاطع بين ليل مدبر ونهار مقبل. ويمكن تلمس ملامح الانشطار الثنائية في بنية القصيدة ضمن عناصرها اللغوية المذكورة، على النحو التالي:

ما كل أمر إذا أرضاك يرضيني

وليس دينك فيما تبتغي ديني

يا حابس النور عن عينيٌ من سفَه

ومسدل الليل كهفاً كاد يطويني

هل أنت تبلغ نفسي حين تأسرني

أم أنت تملك روحي حين تعميني

طورًا أراك بسوط الجور تجلدني

وتارة تبتغي ودّي فتغريني

ان التقابل الذي يقيمه الشاعر بين طرفي الثنائية (الذات والمخاطب) هنا، ليس إلا من قبيل تصوير عمق الفجوة التي تفصل بينهما باعتبارهما عالمين منفصلين. إلا أن الشاعر يخطو خطوة في سبيل دفع طرفي الثنائية إلى التقاطع، تعميقاً للفجوة، ولكن عبر المقارنة ومحاولة استغناء الذات عن مميزات مخاطبها بابتكار مميزات جوانية خاصة موازية أو مقابلة لعالم المخاطب الخارجي..

هكذا:

إن كنت تملك شيئاً لست أملكه

فإن لي عنك كنزًا بات يغنيني

لي عن شموسك نور أستضيء به

ومشعل في دروب العمر يهديني

يقودني لسبيل لست تعرفه
وغاية من وراء الليل تدعوني

ولا يملك الشاعر في المرحلة الثالثة والأخيرة من التعامل مع البنية الثنائية، إلا أن يقيم جسرًا وهميًا بين طرفيها، فتقوم الذات الشاعرة باحتواء ضمير المخاطبة والتغلب على عقباته المنصوبة في طريقها، بواسطة التبرير الذاتي أو الرؤية الداخلية الخاصة التي تتمثل في هذا البيت:

يا زارع الشوك في دربي ليوهنني
إني ارى الشوك بعضاً من رياحيني

ويفتح هذا البيت بنية المقطع الأخير من القصيدة لرؤية التبرير والتفسير أو البحث عن أسباب المفارقة بين طرفي الثنائية. وهو ما أضفى على نهاية القصيدة مسحة فكرية مغلفة بالصور البلاغية التي تنضج بالحكمة والرزانة والثقة:

لو كل درب بزهر الورد قد فرشت
لما رأيت عليها غير مافون
ان الرياح التي قد كنت تحجبها
كي لا تلوث روحي وهي تغويني
قد هدهدت كل باب كنت توصده
ومزقت في طريقي كل مكنون
فلا حصونك بعد اليوم تحبسني
ولا سياطك عما رمت تثنيني

لقد انتهت القصيدة بتمرد الذات الشاعرة على مخاطبها تمرداً رومانسياً على المستويين الروحي والفكري تجسد في نبرة التحدي التي يوضحها التركيب اللغوي في البيت الأخير، حيث يتم فيه نفي كل أثر لضمير المخاطب على الذات الشاعرة بعد اليوم، عن طريق تكرار لا النافية التي أبطلت وظيفة كل من الحصون والسياط، فما عادت الأولى تحبس الذات ولا الثانية تثنيها عما تروم. وبذلك يتحقق للذات الشعور بالتحرر

من وطأة موضوعها (ضمير المخاطب). وكان الشاعر بذلك يغرس بذور التمرد والخروج على بنية الثنائية الآسرة نحو آفاق أكثر رحابة وعمقاً على مستوى الرؤية الشعرية واللغة والبناء الفني والإيقاع.

وهو ما سنلاحظه في الجزء الثاني من تجربة الوقيان المتمثل في مجموعتيه الثالثة والرابعة. ولكن قبل ذلك لابد من رصد ظاهرة الثنائية على مستوى المضمون في هذه المرحلة من تجربة الوقيان.

ان المضمون الشعري عادة ما يرتبط بالجانبين الفكري والنفسي في القصيدة، وهو ما يُعبر عنه نقديًا بموقف الشاعر ورؤيته، أو العلاقة بين الذات الشاعرة وموضوعها. فطبيعة هذا النوع من العلاقة هي ما يؤسس مضمون القصيدة في النقد الأدبي الحديث.

ولا شك ان إلقاء نظرة عجلى على عناوين قصائد مجموعة الوقيان الشعرية الأولى (المبحرون مع الرياح) مثل (المغترب، زيف، الفجر، صحوة، في ذكرى وعد بلفور، غربة، الوداع، رأيي ورأيك، لقاء، عقد البنفسج، عاليه، بيروت، خيال، ثلاث رسائل، إلى المجهول، الليل) يعطي انطباعاً أولياً عن طبيعة العلاقة المتباعدة أو المتقابلة بين ذات الشاعر وموضوعه، على الرغم من كون الذات في أكثر الأحيان جزءاً عضوياً من موضوعها الكلي، ومن رغبتها في اقامة جسور من الحوار الحميم معه. ففي قصيدة بعنوان (قال لي صاحبي) افتتح الشاعر بها مجموعته البكر، يؤسس الوقيان مضمونه الشعري، على هذه الرغبة الحميمة في اقامة الحوار بينه وبين صاحبه فبناء القصيدة يقوم على قسمة ثنائية يتوزعها الشاعر في النصف الثاني وهو يرد على صاحبه في النصف الأول منها.. هكذا:

قال لي صاحبي أعرني مليّا
بعض سمعٍ وإن عتبتَ عليّا
كيف لا تعشق الجمال رواءً
عبقرياً و جدولاً علويا

ثم يرد عليه الشاعر قائلاً:

قلت إني لأنشد الحق والحبْ

بَ وأهوى الجمال دربا قَصيّا

ما عشقت الشقاء في الأرض من ذا

يعشق الدهر أن يكون شقيا

ليس في خاطري عداء لزهر

يتمطى به الربيع شهيا

غير أني سألت من ذا سقى الحقـ

ـلَ ورويٰ ثراه دمعاً عصيا

وعلى وجنة الورود دماء

لشقيّ قضى أبياً وفيا

فالذات الشاعرة في ردها تحاول أن تتجاوز دائرة الرؤية الضيقة أو المسطحة التي تتضمنها الدعوة الموجهة من طرف صاحب الشاعر إلى مشاركته في ما يراه من جمال الطبيعة. وتحاول الذات بدلاً من ذلك أن تنفذ إلى جوهر الإحساس بالطبيعة والتفاعل مع موضوعها عن طريق نسج رؤية خاصة واتخاذ موقف انساني نبيل،على ما فيهما من نزعة رومانسية واضحة.

وتتجلى هذه الثنائية المضمونية بين الذات وموضوعها أكثر ما يكون التجلي، في قصيدة (غربة) التي تنفصم فيها العلاقة بين الذات الشاعرة ومحيطها العام، الأمر الذي تنسحب آثاره على عالم الذات الداخلي في شعور مر بالغربة والابتعاد عن العالم والناس والحياة وعن الذات نفسها التي صارت تجهل ما تريد:

غريب إن مضيت وان اتيتُ

ونـاءٍ إن دنوت وإن نأيتُ

اقلّب في وجوه الناس طرفي

واسأل في الدروب إذا مشيت

وكلٌ يبـتـــغي في الـســيــر قـــصــداً
وأســـعى لست أعـــرف مـــا ابتـــغـــيت

كـــــــأنـــي واقف والـدرب حـــــولـي
يمـوج بـأهـلـه أنّـى مـــــضـــــيت

ويتـمـثل أشـد أنواع الانشطار المضـمـوني بين الذات الشـاعـرة ومـوضـوعـاتهـا، وبخاصة في المرحلة الأولى من تجربة خليفة الوقيان، في توزّع التجربة الشعرية على مـحورين متـقـابلين: قصائد محورها الذات وعالمها الخاص حيث العاطفة النوعية ومـركـزها في أغلب الأحـيـان المرأة ثم الأشـخـاص القـريبـون، وقـصـائد مـحـورها الموضوعات العامة والمناسبات الوطنية والقضايا القومية والإنسانية، وكل ما يندرج في اطار العاطفة العامة المقابل للعاطفة الخاصة. ففي هذا الاطار العام يرى الدكتور أحمد مطلوب «ان خليفة الوقيان شاعر قضية، ولذلك جاء شعره تعبيراً عن قضايا وطنه وأمته»[10]. في حين نجد الدكتور طه وادي ينظر إلى الجانب الآخر من تجربة المضمون عند الوقيان فيرى أن «الملمح الذي يطالعنا به الوقيان من خلال ديوانه الأول أنه شاعر (رومانسي)، يحلق في المجالات الأساسية للإنسان الرومانسي الذي يؤمن بالحب المثالي، ويعاني من الغربة والقلق، ويتوحد مع الطبيعة.. ويعبر عن ذاته بأكثر مما يعبر عن الآخرين»[11].

إن التفاتة سريعة إلى عناوين القصائد التي ضمتهما كل من مجموعة الوقيان الأولى والثانية كافية للافصاح عن هذا التوزع والانقسام على مستوى المضمون بين العاطفة الخاصة والعاطفة العامة، على الرغم من طغيان الجانب الخاص على الجانب العام، نظراً للمرحلة الرومانسية التي كانت تسم تجربة الشاعر في تلك الفترة المبكرة من حياته الشعرية والفكرية والعمرية. وهكذا نجد أن الوقيان في مرحلته الأولى التي يمثلها المجموعتان الأولى والثانية يندرج ضمن «اطار الرؤية الرومانسية»، كما يسميه الدكتور طه وادي[12] وهو الاطار الفكري والقالب العمودي (الشكل الغالب في معظم القصائد) في المجموعتين المذكورتين.

إن ثنائية المضمون التي تمثل قاعدة المرحلة الأولى من تجربة الوقيان، سواء على صعيد القصيدة المفردة أم على صعيد التجربة العامة، تتوازى مع مختلف الثنائيات في كل من بنيتي الإيقاع واللغة كما تم رصدها، ولعلها القاعدة التي تقف عليها بقية الثنائيات، على اعتبار أن بنية المضمون هي البنية الأعمق من سواها في النص الشعري.

ويبدو، أخيراً، أن النزعة الرومانسية التي اتسمت بها تجربة الوقيان في مرحلتها الأولى المتمثلة في مجموعتي (المبحرون مع الرياح) و (تحولات الأزمنة) كانت هي التربة الحاضنة لأكثر بذور الثنائيات على مستوى كل من المضمون واللغة والايقاع، بل كانت هي الجذر المولد لتلك الثنائيات. وقد كانت العلاقة التقابلية بين الروح الرومانسية المتمردة من جهة، وبين الشكل التعبيري المتسم بعناصره التقليدية الجامدة على مستويات الايقاع واللغة والمضمون، مما تم رصده سابقاً، هي أكثر الثنائيات عمقاً وتاثيراً في تجربة الوقيان في تلك المرحلة، مما أثر في رؤيته الشعرية وطبعها بطابع الحصار ودوران الذات الشاعرة في حلقة مفرغة، الأمر الذي كان يتطلب تحولات حقيقية في أزمنة الشاعر ووجوده الخاص والعام من أجل تأسيس مرحلته الجديدة وتحقيق (الخروج من الدائرة).

دشنت مجموعة الوقيان الثالثة الموسومة (الخروج من الدائرة) المرحلة الجديدة الثانية من تجربته الشعرية.

وهي مرحلة جديدة بمعنى الكلمة، وإن هي لم تبدُ مبتوتة الصلة بجذورها في تربة المرحلة السابقة. وهذا شيء بديهي. إلا أن درجة الانزياح عن المرحلة الأولى أعمق في ظواهرها وأشد في دلالاتها من النظر إليها، خصوصا من الناحية النقدية، على أنها امتداد لما سبقها، أو بناء تراكمي عليه. بل لا يملك الباحث في هذه المرحلة من اعتبارها انزياحاً نوعيا وتأسيساً لقاعدة فنية ذات ملامح شعرية جديدة، قياسًا إلى المرحلة السابقة التي أطرتها الرؤية الشعرية بطابعها الثنائي، كما لاحظنا.

وأول ما ينبغي ملاحظته في هذه المرحلة التأسيسية الجديدة دلالة العنوان الذي أطلقه الشاعر، بوعي تام، على مجمل ملامحها، وهو (الخروج من الدائرة). ولأول مرة لا يتخذ الشاعر من عنوان إحدى قصائده اسما للمجموعة الشعرية التي تضمنها مع غيرها من القصائد، على نحو ما فعل في مجموعتيه السابقتين. فقد تجاوز الشاعر في مجموعته الثالثة هذه جميع عناوين القصائد التي ضمنها المجموعة، وأطلق عليه اسماً جامعاً يؤشر قصدية الشاعر ووعيه التام بما يفعله، منطلقاً من احساسه العميق بضرورة مغادرة الدائرة الفنية والفكرية المحكمة التي حوصر فيها من قبل. فكأن الوقيان كان يريد حقاً، كما ذكرت الشاعرة سعدية مفرح في أحد عناوينها الصحفية[13] ان «يخرج من الدائرة ليقول كل شيء».

إن هذا أوضح دليل على أن عنوان المجموعة الثالثة ذو دلالة خاصة لا على المجموعة الشعرية التي يتسنمها، بل على المرحلة التي تدشنها مجموعة (الخروج من الدائرة). وقد تنبه أحد النقاد الذين كتبوا عن هذه المجموعة إلى أهمية عنوانها، فجعله مدخلاً لمقالته النقدية، حيث اعتبر «العناوين داخلة في صميم عملية الابداع». ومهد إلى دخوله النقدي بالتركيز على معنى «الدائرة»، باعتبار «ان ايحاء الدائرة يشعر بالحصار مما يسبب الضيق والاختناق ويعجل بضرورة البحث عن حل «الخروج» من هذا الحصار المضروب، إما بكسر الحلقة، أو بالاستعلاء على الهزيمة والاستشراف إلى التنفس الحر»[14].

وإذا كانت «الدائرة» في اللغة هي الحلقة، وهي الهزيمة، كما جاء في القاموس المحيط، وإذا كانت في مفهومها الهندسي مجموعة من النقاط تبعد عن نقطة معينة مسافة ثابتة[15]، فإن أوضح مظاهر «الخروج» التي تحققت في هذه المرحلة الجديدة من تجربة الوقيان عبر مجموعته الثالثة هذه وكذلك المجموعة الرابعة (حصاد الريح) التي تلتها، يتمثل في الانحياز التام لقصيدة التفعيلة على النحو الذي تم بيانه في مطلع هذه المقالة. فكلتا المجموعتين الثالثة والرابعة لم تتضمن بين قصائدهما التسع والعشرين سوى قصيدة عمودية واحدة في كل مجموعة منهما، كما ذكرت. وهذا يعني

حدوث انقلاب أو «خروج» ايقاعي على البنية الأم، مع الابقاء على الخيط الذي يشد البنية الوليدة إلى أمها. وتلك هي وظيفة القصيدة العمودية التي حرص الشاعر في ما يبدو على ابقاء نموذج واحد منها في كلتا المجموعتين.

وليس الخروج الايقاعي سوى تعبير عن مظاهر أخرى من الخروج في أبنية القصيدة الجديدة على مستوى كل من اللغة والمضمون والرؤية الشعرية، وبخاصة في ما يتصل بالثنائيات الكثيرة التي كانت تشرخ تجربة الشاعر في مرحلتها الأولى. وهي الثنائيات التي كانت تعبر في الأساس عن انشطار العلاقة بين الذات الشاعرة وموضوعها في القصيدة من جهة، وبين الذات والعالم المحيط بها على مستوى التجربة عامة من جهة ثانية.

وهذه هي سمات المرحلة الشعرية الأولى المتسمة بالنزعة الرومانسية، كما تم ايضاحها. أما مرحلة (الخروج) فقد تميزت الذات الشاعرة فيها باتخاذ مواقع أكثر تطوراً وعمقاً وتركيبا من حيث تموضعها في القصيدة. إذ صار من الصعب جداً إدراك هذه المواقع أو تحديدها، ومن ثم عزلها أو فصلها عن نسيج الرؤية الشعرية التي صارت تتخذ لها شكل مروحة تتقاطع أطرافها الدائرة في مركز الذات الشاعرة، وهي تستمد من ذلك المركز قدرتها على الحركة والدوران. الأمر الذي حول القصيدة كلها إلى حالة شعرية أو شبكة متداخلة من الرؤى الحية التي تدور حول مركز واحد لا يبين، هو الذات الشاعرة: منبع الرؤية ومصبها أو مركزها ومحيطها في آن واحد.

وهذا يعني أن بناء موازياً أخذ يتخلق في قصيدة المرحلة الثانية من تجربة الوقيان، وراح يلعب دور المعادل الفني للموضوع الذي تتقاطع معه الذات الشاعرة. وكان ذلك المعادل الفني هو الرمز بامتياز، على الرغم من محاولة الذات الشاعرة التوسل بأشكال أخرى من التعبير الفني، غير الرمز، إلا أنها ليست بعيدة عنه بصورة أو بأخرى. وعلى هذا الأساس نجد أن كل قصائد مجموعة الشاعر الثالثة (الخروج من الدائرة)، عدا القصيدة العمودية الوحيدة في المجموعة (عفوا.. بغداد)، تنقسم إلى فئتين تتميز كل منهما بالبناء الفني المحكم: قصيدة الرمز، وقصيدة التفاصيل اليومية. ولعل هذه الثنائية التي ينقسم إليها اطار

التجربة العام في هذه المجموعة الشعرية هي من بقايا انشطار الرؤية التي كانت تسم المرحلة الأولى من تجربة الشاعر، أو لعلها تعبير واع عن رغبة الشاعر في تنويع تجربته الشعرية، خاصة بعد اشتداد عوده النقدي وملاحظته في مقدمة مجموعته الثانية أننا «أصبحنا نقرأ تجارب مكرورة، وأمست القصيدة تغني عن المجموعة الشعرية، والمجموعة تغني عن عدد من المجموعات»[16].

ويمكن، في ضوء ذلك، تقسيم قصائد المجموعة الثالثة إلى هاتين الفئتين البنائيتين. فقصائد مثل (من مذكرات حمار، تعويذة في زمن الاحتضار، الطاعون، البشارة، في البدء كانت صنعاء، تسابيح، الهبوط من الجنة) تنتمي جميعها إلى فئة الرمز، في حين تنتمي بقية القصائد، وهي (حلم، نزهة، لوزية، غيبة الشاعر) إلى فئة التفاصيل اليومية، إلا أن هذا التقسيم ليس نهائياً أو مطلقاً بحيث يمكن اجراؤه على نحو ميكانيكي بارد. فنحن لا ننسى بأن مركز هذه التجارب الشعرية جميعها هو الذات الشاعرة. وهذا يعني أن تداخلاً وتمازجاً وتقاطعاً بين أشكال التعبير والبناء الفني يمكن حصولها في عدد من القصائد كقصيدة (مذبحة الفواكه) مثلاً، وهي القصيدة التي كتبها الشاعر بعد تفجير المقاهي الشعبية بمن فيها في الكويت. فالقصيدة تتخذ من شخصية (سليمان) رمزاً بسيطاً للإنسان الشعبي المثقل بالأعباء والأدواء والهموم والذاكرة الحزينة:

يجيء سليمان
بعد وضوء صلاة العشاء
ثقيل الخطى
تعشش في ركبتيه
مواجع عصر من الغوص والقهر
والسفر المستديم

وفي إهاب هذه الشخصية الرمزية البسيطة تتخفى الذات الشاعرة لتمارس رؤيتها وموقفها عبر عيون (سليمان) وما تراه من تفاصيل يومية حية تمر أمامها كشريط سينمائي نابض بالحياة.

وتشكل هذه التفاصيل الصورة الغنية التي يمتلىء بها اطار الشخصية الرمزي المعبر عن رؤية الذات الشاعرة:

وفي لحظة،

توقف في ظلها كل شيء

نداء المؤذن

هدهدة الأم للطفل

عزف لآنية الشاي

قرقرة «القدو»

همس الخليج

لعشاقه الحالمين

صرير المراجيح

تعلو وتدنو

وقد أتاح المزج البنائي بين مستوى الرمز ومستوى التفاصيل اليومية في القصيدة عادة، للوقيان، تطوير بناء القصيدة وإغناءها بأسلوب القص والسرد الناتج عن الحرص على شد التفاصيل الكثيرة إلى خيط بنائي غالباً ما يكون منزاحاً إلى الحكاية الواقعية.

كما يضفي الرمز على هذه التفاصيل أبعاداً من العمق والحرارة والحيوية تجعل الحكاية الواقعية تتجاوز واقعيتها المرجعية إلى ما يسميه خليل حاوي «كلية الرمز»[17] ويمكن ملاحظة ذلك في هذه التفاصيل الواقعية التي تضمنتها قصيدة (مذبحة الفواكه) في جزئها الأخير، بحيث تحولت كل التفاصيل إلى بنية رمزية تؤطرها الروح الإنسانية أو التعاطف الإنساني والرؤية الشمولية:

تحرك تحت المقاعد

شيء دفين

تناثر تفاح لبنان

رمان إيران
تين الشآم
مضرجة بالدماء
باشلاء طفل المراجيح
أطراف شيخ
توضأ منتظراً للصلاة
بأكياس فاكهة فارغة
تشبث في قطعة من ذراع
معفرة بالتراب
بثوب لأم
تمزق عنها الحجاب
بأحشاء صب غريب
نأى عن ربى النيل
أفياء شيراز
أشذاء يافا
يقطع بين المقاهي
حنيناً لأطفاله الغائبين

ان الذات الشاعرة هنا، هي التي تحرك هذا التراكم الهائل للتفاصيل التي كان يضج بها المقهى الشعبي بعد انفجار القنبلة فيه، وتربط بين أجزائها المتناثرة، محولة إياها إلى مشهد حي أو لوحة متكاملة أو شريط سينمائي تقوم فيه عين العدسة المفتوحة على سعتها بتكبير كل جزء وتضخيمه في لقطة قريبة جداً، تعبيراً عن حالة الفزع التي أصابت الذات الشاعرة وهي تنظر بعيون مفتوحة على سعتها إلى هذه المشاهد المفزعة، وقد تحولت الأجناس البشرية المختلفة أمامها، بحالاتها الإنسانية، إلى أشلاء متناثرة تعبر عنها رموز تشد كلاً منها إلى موطنه الذي جاء منه (تفاح لبنان، رمان إيران، تين الشآم، ربى النيل، أفياء شيراز، أشذاء يافا).

ان الذات الشاعرة تتوزع على عدد كبير من الزوايا والمستويات الفنية كالرمز والتفاصيل والسرد القصصي واللقطات السينمائية والمونتاج والتصوير، بمالا يبقي لها ظهوراً ذاتياً منفصلا عن هذه المكونات الفنية التي تتضافر كلها وسواها لخلق بنية موازية أو معادل فني لموضوع القصيدة أو تجربة الذات الشاعرة. ولا شك أن محاولة المزج بين مستويي التعبير بالرمز وبلغة التفاصيل اليومية كانت سبباً في هذا الغنى الفني الذي امتازت به قصيدة الوقيان في مرحلة (الخروج) من (دائرة) الغنائية والذاتية.

حين قرر الشاعر الدكتور خليفة الوقيان، بوعي نقدي حاد وإثر تجربة شعرية غنية، أن يخرج من دائرة الذات الغنائية المباشرة، استطاع أن يحقق في مجموعته الثالثة (الخروج من الدائرة) قفزة شعرية مشهودة تمثلت في عدد من العناصر والمستويات والأبنية الفنية كان أهمها بنية الرمز ولغة التفاصيل اليومية، كما ذكرت، وكادت اللغة الشعرية في هذه المرحلة، تصل إلى مميزاتها الأسلوبية الخاصة بشاعر راح يبني عالمه الرمزي والتخييلي من عناصر وتجارب يستمدها من واقع الوطن والأمة ومعاناة الإنسان فيهما. معنى ذلك قول الشاعر في قصيدة بعنوان (تعويذة في زمن يحتضر) معبراً عن همه الوطني:

تفجَّرْ

إن أفعى الدار تخرجُ

من شقوق... صخور جدرانكْ

ثقوب عريشك القشِّ

نسيج لحافك الهشِّ

تلوب تسن حدَّ الناب

تنفث سمَّها الأصفر

تمج النارَ في أزهار بستانك

تصوِّح غرسَك الأخضر (ص21)

كما يقول في قصيدة أخرى بعنوان (في البدء كانت صنعاء) مصوراً همه القومي:

كان لابد أن نفتدي أسر بلقيس

في القدس

أن نحتذي

دربَ «أروى»

كان لا بد أن نمسحَ العار

عن وجه «غسان»

حين انتهى مخبراً

عند «كسرى»

يريق دماء القبائل

في الشام

يغتال «ذي قار»

يقتات من كل بلوى

كما لاحظنا كيف عبر الشاعر عن همه الإنساني الشامل في قصيدة (مذبحة الفواكه)، رابطاً بين هذا الهم وبقية هموم الذات الشاعرة على مستوى الوطن والأمة، حين اتخذ من المقهى اطاراً مكانياً، ومن شخصية «سليمان» اطاراً رمزياً، ومن التفاصيل البشرية وغير البشرية الكثيرة صورة للحقيقة التي تجمع بين رواد المقاهي الشعبية من كل الجنسيات، حيث اختلطت دماؤهم وأشلاؤهم عند انفجار القنابل. ولم تتوقف ذات الشاعر عند هذا الأفق المفتوح من الهم الإنساني، بل نجدها تذهب أبعد من ذلك، حين تقوم بتقمص حالة الحيوان والتعبير من خلاله أو على لسانه عن هموم مشتركة بين الإنسان والحيوان، مصدرها ما يشعر به الحيوان نفسه من «هم حيواني» ان جاز التعبير، أوقعه عليه جور الإنسان شريكه في رحلة الحياة. ففي مطلع قصيدة بعنوان (من مذكرات حمار) يصور الشاعر التجربة المشتركة قائلا:

جئنا معاً

حين اشتعال الماء والصلصال

في الزمن الوليد

صنوان كنا

نصطلي لهبَ السعير

نشقى

نفتش عن فراشٍ

عن معاشٍ

نتقي غضب الرياح

في الصيف تحرقنا

بماء النار

تلفحنا صقيعاً

حين ينهمر الشتاء

ثم يبدأ الشاعر في تصوير تجربة (الحمار) ومعاناته الخاصة من أخيه الإنسان، في مقاطع تقطر لغتها شفقة وتعاطفا انسانياً نادراً مع هذا الحيوان الذي سخر حياته لخدمة الإنسان وحده. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر على لسان الحمار وهو يخاطب بني البشر:

وظمئتمُ

وتشققت قُرَب لكم

وتيبست احشاؤكم

فاتيتكم بالماء من اقصى البقاع

بالنار

بالظل الذي تتفيؤون

✡✡✡✡

وبقيت وحدي

أطوي القفار الموحشات

بلا معينٍ

يقصم الحجر الذي حُمّلتُ اضلاعي

يخضب نزفُ أقدامي التراب
ورفعتم الحجر
المخضب من دمي
قصراً مشيدا

إلا أن هذا الانفساح الشعوري والانفتاح الرؤيوي والثراء الفني الذي حققته الذات الشاعرة في خروجها من دائرة الغناء والمباشرة مما كان يسم تجربة الشاعر في المرحلة الأولى، لم يتمكن الشاعر من تعميق مجراه الذي دشنه في مجموعته الثالثة (الخروج من الدائرة) الصادرة عام ١٩٨٨. فلم يتسن له ان يكتب في العامين اللاحقين لصدور مجموعته تلك سوى (أربع قصائد) قصيرة جداً، وخامسة مثلها ضمتها جميعاً مجموعة الشاعر الرابعة والأخيرة (حصاد الريح) الصادرة عام(1995). فقبل أن تنضج الملامح الفنية المشار إليها مما تمثلت في قصائد (الخروج)، هزت الذات الشاعرة صدمة عنيفة يصعب رصد ملامحها الشعرية أو انعكاساتها الآن على تجربة الشاعر، وأعني بها غزو العراق للكويت عام 1990. وكل ما يمكن الآن رصده من ملامح أولى نضجت بها قصائد المجموعة الأخيرة (حصاد الريح) في اطارها البنائي العام، هو العودة من جديد إلى انقسام الذات الشاعرة على نفسها وانقسام عالمها إلى ثنائية الخاص والعام أو الذات والموضوع، وبذلك غدت القصائد القصيرة القليلة التي كتبها الشاعر قبل عام 1990(خمس قصائد) تختلف اختلافاً فنياً واضحاً عن القصائد الطويلة التي كتبت بعد تاريخ الغزو. وهذا أمر طبيعي فمحنة الوطن كانت فوق كل شيء وهمه كان فوق كل هم، بما في ذلك الهم الفني الذي كان الشاعر قد أنضج ملامحه في مرحلة (الخروج من الدائرة) كما لاحظنا.

لم تكن الذات الشاعرة في اطار قصائد المحنة الوطنية تستطيع أن تتخلى عن انحيازها الكامل والمطلق لموضوعها، ولا عن خضوعها الواضح لمنطق الأحداث أو سطوة الوقائع والحقائق المرعبة التي كانت الذات ترزح تحت وطأتها اليومية الثقيلة. إلا أنها لم تستطع أيضاً أن تتخلى تماما عن دورها الشعري ووظيفتها الجمالية والفنية، كما لم تتخل

عن موقفها الوجودي ورؤيتها الفكرية. وقد عبرت الذات الشاعرة عن كل ذلك في عدد من الملامح الفنية والمميزات الأسلوبية، كان من أبرزها لغة السخرية المرة والتهكم الساخر التي تميزت به مطالع بعض قصائد المحنة، وهو ما فجره الشعور الحاد بالمفارقة بين طبائع الأشياء والقيم، مما جعل الذات الشاعرة تميز بين الجوهر والعرض وتمحص الجوهر من المظهر حتى تحافظ على قيمها المطلقة وثوابتها الأساسية من الاهتزاز والشك. ومن أبرز تلك القيم العليا قيمة «العروبة» والانتماء إلى الأصل العربي:

عــــرب!! وهل لحم الشـــقـــيق ممزقـــاً

بـنيــــوبـهـم يشـــــفـي الـدعـيُّ الـكـاذبـا

تـأبـى الـعــــروبـة أن تـكـون مـطـيــــة

لـلـغــاصــبـين ولـلـطـغــاة مــخــالـبــا

نـحـن الـعــروبـة جــذرهـا وفـــروعـــهـــا

وبـنـا تـكـون مــفــاخـــراً ومـنـاقـــبـــا

لـو لـم تـكن أرض الجـــزيـرة حـــضـنـهـــا

لـم تـســتــقـم في المشــرقـين مــذاهـبــا[18]

ويمكن اعتبار حرص الشاعر على اثبات هذه القصيدة العمودية الوحيدة في مجموعته الأخيرة (حصاد الريح) موازياً لذلك الحرص الذي تضمنته القصيدة في الانتماء الأصيل للحس العربي والروح العربية والشعر العربي، بالاضافة إلى ما ذكرته سابقاً من أسباب نفسية وفكرية وجمالية تخص تجربة الشاعر خليفة الوقيان.

كما يمكن ملاحظة المطالع الشعرية التي تصور لغة السخرية والتهكم عن طريق شحن العبارات بدلالات مغايرة ومناقضة لما يعنيه ظاهرها، وذلك في قصيدة بعنوان (إشارات) يقول طالعها:

1 - ... أجل

ها هم القادةُ الفاتحون

يطلون

تلمع أنجمُ أكتافهم

في الصباح القتيل

2 - ها هم السادةُ الظافرون الأباة

يجيئون بابنة جاري الصبية

مشطورةَ الوجه

مقطوعة الكف

يرمون بالجسد

المستحمّ ببحر الدماء

يديرون أكتافهم

والنجوم المضيئة

في حلبات النزال

وفي نهاية هذا المقطع (الثاني) الذي يصور الشاعر فيه الظواهر بعكس حقائقها على سبيل التهكم والسخرية، نجده يكشف عن ذلك الشعور بالمفارقة الصارخة الذي كان يقف وراء اللغة الساخرة، في قوله:

وأسال:

- ماذا جنت زهرةٌ يانعة

تضوّع في كل صبح

بعطر العروبة

في ساحة المدرسة:

- «تحيا الأمة العربية»

ترد الزهيرات في صيحة حاشدة:

- «تحيا الأمة العربية، تحيا الأمة العربية، تحيا الأمة العربية»

وأسال: ماذا جنت نفحات الخزامى؟

يرد النشامى:

- سطور الجريمة فوق الجدار

«تعيش الكويت بموت الطغاة» (ص11)

وقد وصلت لغة التهكم والسخرية النابعة من الشعور بالمفارقة إلى ذروتها عند الشاعر في قصيدة (المجد للظلام) التي راح يمجد فيها كل ما هو غير جدير بالمجد سخرية وتهكماً:

1 - المجدُ للظلام

لِلصوص السارقين من فم الرضيع

لثغة الكلام

2 - الفخر للسهام

للحراب الظامئات للدماء

3 - النصر للرمم

للخارجين من حفائر العصور

4 - الفوز للعدم

للسائرين في جنازة الربيع

إلا أن دائرة المرارة والتهكم الساخر المدومة حول مركز الذات الشاعرة تضيق إلى الحد الذي يدرك الذات نفسها بخناقه.. هكذا في نهاية القصيدة:

الموت للقلم

لكل ريشة وقم

إذا تفجرت منابع الألم (ص97)

ولعل هذه الرؤية السوداوية الخانقة هي ما انتهت إليه الذات في اطار قصائد المحنة الوطنية، خاصة في الجزء الأخير منها الذي تم نظمه بعد مرور خمس سنوات على المحنة.

الأمر الذي يجعل هذه الرؤية السوداوية خلاصة لتجربة الذات مع المحنة وثمرة من ثمارها المرة، على النحو الذي نجده في أخر قصائد (حصاد الريح) حيث تشعر الذات الشاعرة بوحدتها القاتلة وعزلتها المميتة، في نهاية رحلتها وهي تستذكر مراحل تجربتها المريرة:

1 - أيهذا المسافر
في رحلة الحلم والهم
قد أرهقته الليالي
وأدمت خطاه
شفار الصخور

2 - قدر أن يكون الذي لا يكون
حيث تبقى العناكب
تنسج أكفان طفل قتيل
حيث لا يعتلي صهوة الدرب
غير الظلام الثقيل

3 - وحدك الآن
تحصد في مهرجان الغنائم
شوك القبور (قصيدة الحصاد: ص101)

وحتى القصيدة الوحيدة التي حاول الشاعر أن يخرج من خلالها إلى حالة من التجاوز لدائرة الظلمة والسخرية المرة والرؤية السوداء، وأعني بها قصيدة (أهلاً) لم تسلم بدورها من هذه المسحة القاتمة حيث يتخلل ترحيب الشاعرالفرح بلقاء مخاطبته الأنثى قوله:

اليوم جئتِ
وفي فمي ماء
وجرحي نازف
والروح ثكلى (ص91)

****

الشاعر سيف الرحبي

بين تداعي الثنائيات وتحولات الرؤية الحداثية

تلعب السنوات الخمس الأولى من عمر الانسان، في عرف علماء النفس وعلى رأسهم سيجموند فرويد، دورًا رئيسًا في تحديد مساره المستقبلي وتجربته الحياتية القادمة ومكوناته النفسية والتخييلية ومعظم استجاباته واستعداداته، إضافة إلى ملكاته ومواهبه الخاصة. وهذا ما يجعل بصمات هذه الفترة المبكرة من عمر الانسان قوية ومؤثرة في مجمل حياته وإطار شخصيته العام. لذلك كانت العودة إلى الاماكن والأزمان المفتقدة (النوستالجيا) جزءًا من صميم العمليات النفسية عند الكائن البشري، ويتصل بذلك العودة بالذاكرة إلى ظلمات الرحم وعوالمه المفعمة بالغموض. وقد عبر الشعر العربي عن هذا النوع الغريزي من الحنين الزمكاني المركب في صفحات مشرقة من متنه قصائد وأبياتًا تقطر بالحساسية وتتفصدُ بروح الشفافية والحسرة الهاربة ومحاولة الامساك باللحظة الغاربة من الزمان والمكان على السواء فمن الأمثلة الدالة على الحنين إلى المكان الأول قول الشاعر:

كم منزل في الأرض يألفه الفتى

وحنينه ابدًا لأول منزلِ

كما يظهر الحنين الزماني في هذا البيت الشعري القائل:

الا ليت الشباب يعود يومًا

فأخبره بما فعل المشيبُ

لقد وجد الشاعر العماني سيف الرحبي نفسه محاصرًا بهذا الطوق المحكم من تجربة وجوده، ابتداء من لحظات الوعي الأولى حين لاحظ وهو يتذكر القرية التي ولد فيها عام 1956، وتسمى «سرور» بأعماق عمان قائلاً: «قضيت طفولتي الأولى في هذا القرية المحاطة بأسوار جميلة بالغة العلو والغموض، وكان الوعي الأول البدئي والعفوي مرتبطًا بهذه البيئة القروية الجبلية. ومن ثم كان السؤال العفوي الأول في الكتابة والحياة»[19] وقد راح هذا الحيز المكاني الأول، المتسم بجماله وعلوه وغموضه يحفر

حضوره الغائب حفرًا لولبيًا في ذاكرة «الرحبي» ويدفع بوجوده كله نحو الابتعاد المستمر بحثًا عن سحره المترسب في قاع الذاكرة.. ان هذه البيئة ، كما يصفها الشاعر في أحد حواراته، «ذات الجمال الوحشي الفظ المحاطة بغموض فطري يصل درجة في الميتافيزيقا كانت الحاضنة الأولى لهذا الكائن الذي سأكونه لاحقًا . وكانت المرجعية الأولى حياة وذاكرة وشعرًا. استعيدها الآن عبر ضباب كثيف لماض يبدو لي أنني عشته منذ قرون»[20].

لقد كان الابتعاد الأول عن ذلك الحيز المكاني الساحر مبكرًا جدًا على مستوى الزمان حين فارقه الشاعر إلى العاصمة حيث أمضى فترة دراسته الأولية، وفي وقت مبكر كذلك (الثالثة عشرة من العمر) ترك الشاعر أرض الوطن (عمان) كلها مبتدئًا بذلك رحلة الاغتراب الكبرى في خارطة الزمان والمكان ؟ بعيدًا عن منازل الخطوة الأولى (عمان) التي أبعدته بدورها عن (سرور) مركز الذاكرة ، وفتحت تجربة عمره الغض وسنواته القليلة على أفق المجهول والاحتمالات المفتوحة. ولم يجد الصبي الشاعر سوى رفيف الشعر بين ضلوعة يحفظ له توازنه النفسي والجسدي ويبقي على شيء من العقل في رأس «نورسة الجنون» التي راحت تئن وتنتحب في نص طويل ضمته مجموعة الشاعر الأولى «نورسة الجنون» هذا مقطع دال منه:

ها هي شمس أعضائي تنفجر ينبوعًا

وسلاسل من جسدي

تقذف الكرة الزرقاء نحو طفولتي

وترتد خنجرًا في أقاصي الروح

بيني والبلاد التي عذبتني

خطوة

تكفي لقتلي[21]

ولم تكن «الأم» سوى مرادف للمكان الأول في ذاكرة «الرحبي»، وتخصيص قصيدة مبكرة باسمها وإهداؤها إليها تعبير عن الحنين إلى ذلك المكان ورغبة خفية في العودة إلى

عالم الرحم بمستوييه الجغرافي والنفسي ولكن في صورة من الضراعة والتقديس غالبًا ما تقترن بصورة الأم، وخاصة في حال تذكرها البعيد أو افتقادها الأسيان:

أيها الوجه السماوي المضمخ

بحنان الآلهة

يا حقل الصلوات ودموع القديسين

يا وجه أمي

ابنك القابع في غرفته الرطبة

وسط تلال الكتب والرسوم المرعبة

تتحول في رأسه أفواج

من شرطة العرب وأكشاك الشعارات

والمذيعين

طلقاء مثل وحوش في غابة

وهو وحيد .. وحيد لا يملك

حتى صديقًا يقتله

أو إله يعبده

وداعًا يا أمي

ويا أيتها الذنوب المقدسة

احتضني أشجار قلبي

وخذيني إلى رحمك الملعون(22)

وعلى هذا النحو راح الشاعر ومنذ فترة مكبرة من عمره ، «يدحرج طفولته في قصائده» حسب تصوير زهير غانم(23) وهو يفعل ذلك من أجل استعادة الصورة التي افتقدها في طفولته ، وبدلاً من أن يتلفت وراءه كي يراها راح يسعى إلى خلقها خلقًا عبر عملية التغرب والترحال التي كانت تلعب دور النقيض الذي يجلو الغبار عن

صورة الطفولة ويعيد انتاجها كل مرة على نحو يتناسب مع مفارقات اللحظة الراهنة من تجربة الشاعر المعيشة، وهو ما يفسر جانبًا كبيرًا من ظاهرة التضاد التي تتميز بها لغة «سيف الرحبي» وصوره على النحو الذي نراه في «صورة الذنوب المقدسة» و«رحمك الملعون» و«لا يملك حتى صديقًا يقتله» بالاضافة إلى ما يمكن لمسه من صراع في وحدة الزمان نفسها كما يتضح من عنوان قصيدته (ذكرى الحاضر)[24] أو في العلاقة المتقاطعة بين وحدتي الزمان والمكان التي تتجلى في هذا المقطع من قصيدة (إلى تلك المرأة):

هل انظر هنا، في المكان نفسه

حين تبزغ شمسٌ من راسي

تتسلق جبالاً وهضابًا

عبرناها ذات طفولة بعيدة[25]

ولئن كانت قوانين الشعرية القائمة على عنصر التضاد في قصيدة (ذكرى الحاضر) قد أفرزت ما أسماه الناقد المغربي إدريس بلمليح «بلاغة المفاجأة» أو «بلاغة المطلق»، أو حسبما ورد في عنوان مقالته عن «سيف الرحبي» «بلاغة الصدمة»[26] فإن العلاقة المتقاطعة بين الزمان والمكان التي تجلت في المقطع السابق من قصيدة (إلى تلك المرأة) لا تبعد كثيرًا عن إطار تلك البلاغة القائمة في رأي بلمليح على «الدهشة الجمالية»[27] فالمكان في المقطع المذكور مرتكز ثابت من مرتكزات الذاكرة لدى الشاعر (المكان نفسه) ولذلك يتم توكيده أو التأكيد عليه بكلمة (نفسه) غير أن مواجهة المكان الثابت بصيغة السؤال التعجبية (هل أنتظر هنا في المكان نفسه) محاولة لزحزحته عن ثباته وتحريكه بواسطة تيار الزمان الذي يجعل المكان يمتد ، رغم جغرافيته الصلبة وعناصرها الراسخة ، بين نقطتي الطفولة والواقع أو البدء والمنتهى ، وذلك في سياق الحكمة اليونانية القائلة: «إنك لن تعبر النهر مرتين» والتقاطع بين الزمان المكان لا يتم في شعر «سيف الرحبي» – كما يبدو هنا – الا من خلال الذات الشاعرة التي تمثل

عـادة نقطة التـقـاطع الزمكانيـة فـالشـمس التي توحي بحـركـة الزمـان تبـزغ من رأس الشـاعر ،ومن داخله ، من ذاكرته، من مـخيلته التي تتحرك في المكان عبـر الزمـان كله بدءًا ومنتـهى فـهـذه الشمس (تتسلق جبالاً وهضـابًا عبرناها ذات طفولة بعيـدة) وبذلك تصبح صفة «بعيدة» التي وصفت بها الطفولة ذات طبيعة زمكانية مزدوجة تذهب في الزمـان والمكان في الوقت نفسه ، دلالة على تحرك المكان من حـال ثباته الأول (هنا، في المكان نفسه) ودخوله في تيار الزمان ودورته المتصلة بحركة الشمس ليلاً ونهارًا وذلك في إطار رؤية الذات ومعاناتها الخاصة المتمثلين في الجملة الاستفهامية الأولى (هل انتظر ...) ففي هذه الجملة ذات التيار التعجبي المندهش القائم على مراجعة الذات في قدرتها على احتمال عبء الانتظار والتأرجح بين نقطتي الحلم والواقع ، يتقاطع الزمان والمكان في نقطة شعورية مكثفة هي الحيرة والتعجب المشوب بالرفض الداخلي رغم الاستسلام الخارجي[28] وهذا ما يجعل كل هذه المشاعر المختزلة المضغوطة تتحرك رغم اتساعها الزماني في دائرة مكانية مكثفة تتمحض على المستوى التصوري في كلمة (رأسي)[29] حيث الذاكرة بملامحها الزمانية / المكانية/ المتقاطعة[30] ولعلّ هذا ما يضفي على لغة الشاعر صفة الدهشة الجمالية ببلاغتها المطلقة الصادمة حسب تقدير الناقد بلمليح.

ووفق هذا القـانون الشـعري الحـديث راح «سيف الرحبي» منذ بواكيـر تجربتـه الشعرية والحياتية، يبلور رؤية شعرية وفكرية أصيلة تتأسس على الغربة العميقة في تجاوز قانون الثنائيات وواقع التكسرات ،مما كان يسم تجارب الشعراء المحدثين السابقين له والمعاصرين ، خاصة في منطقة الخليج العربي . ففي إطار هذه الرؤية صار «على النص أن ينأى بنفسه عن مأزق التحديد السياسي والغنائي والنثري والوزني» لذلك صار النص الشعري في مفهوم «سيف الرحبي» هو «هذا المزيج من المركب العناصر والأشياء والأماكن المبعثرة والجبال والشعاب والحيوانات وذكريات الحب والشخوص والمجازر والخيانات» فالشاعر يكتب عن هذه الأشياء لمن يحاول ان

«يتطهر على نحو ما من أحمالها وألمها وملاحقتها وافتراسها الدائم».[31] ان تجربة «الرحبي» في أعماقها تضج وتعج بالثنائيات والتناقضات ، فالشاعر ينتمي إلى جيل شعري يتسم بالتناقضات كما يقول عن نفسه وعن جيله «نحن أبناء التناقضات الحادة»[32] إلا ان رغبة الشاعر في خلق رؤية شعرية تتجاوز واقع الثنائيات المتناقضة، جعل تجربته تتسم بانسباك كل التناقضات في إطار ما يسميه لوسيان غولدمان برؤيا العالم أو الرؤيا الكلية ، أو ما يسميه الرحبي نفسه كما لاحظنا «هذا المزيج المركب» ولئن كانت لعبة التضاد الدلالي تؤدي عادة باتجاه المفارقة، كما يلاحظ الناقد المصري عبدالعزيز موافي في مقالة له عن ديوان (رجل من الربع الخالي) ، فإنها عند سيف الرحبي لا تؤدي سوى إلى مفهوم (التجانس الكوني) .. ويستطر موافي ملاحظًا انه «بينما نتعامل مع هذا المفهوم الاصطلاحي باعتبار: وحدة الأشياء والظواهر المتضادة من خلال اختلافها، فإنه – داخل هذا الديوان – يعني: وحدة الأفعال المتضادة[33]».

وقد نتج عن ذلك التجاوز للثنائيات المتناقضة في تجربة الرحبي حالات إشكالية حقيقية على جميع مستويات النص الشعري وبنائه لدى الشاعر ، ابتداء من مسألة الإيقاع الشعري، مرورًا باللغة الشعرية والرموز والصور، وبناء النص الفني، وانتهاء بالمضمون الشعري والرؤية الفكرية مما يدور أساسًا حول تجربة المكان والسفر عنه والحنين إليه.

فعلى صعيد المسألة الايقاعية التي تمثل واحدة من أبرز إشكاليات التجربة الرحبية على الاطلاق، حسم الشاعر موقفه منذ وقت مبكر جدًا إزاء الثنائية الايقاعية المألوفة والسائدة في مرحلة وجوده الشعري وهي الثنائية المتمثلة في تذبذب تجربة الشاعر الحديث، خاصة في مجتمع محافظ كالمجتمع العماني بين قصيدة البيت العمودية وقصيدة التفعيلة. فلم يعش سيف هاجس التجربة المزدوجة المتوازنة[34] التي عاشها كثير من الشعراء المزدوجين حينها وهم ينظمون على الشكلين في الوقت نفسه.

فالرحبي ، حسب اعترافه، ممن نشأوا نشأة تقليدية محافظة، ومارس نظم

القصيدة العمودية ، وكتب «مع الذين يكتبون شعرًا مقفى وموزونًا لا تشوبه شائبة المروق من هذه الموروثات الايقاعية والمعرفية التي تناقلها الرواة والأجيال»[35].

كما لم يختر الرحبي ، وهو من شعراء جيل السبعينات الشكل الإيقاعي الوسط المتمثل في قصيدة التفعيلة والمتصف بحالة من التذبذب بين بنية الإيقاع الأم (قصيدة البيت) وبنية الإيقاع الضد (قصيدة النثر) وهو الحل الوسط الذي اختاره معظم شعراء السبعينات خاصة بعد انحسار الشكل العمودي، وظهور قصيدة النثر على نحو متردد خجول في أفق الشعر العربي الحديث، وفي منطقة الخليج بشكل خاص[36].

بل نجد الرحبي منذ بداياته المبكرة يختار الشكل الشعري الأجدّ، وينحاز بذلك إلى أفق الحداثة بمعناه الأبعد، وبمفهومه الاشكالي الضد، الذي لا يتأرجح أو يتذبذب بين بنيتين ايقاعيتين (بيت/ تفعيلة) بل هو يختار الشكل الذي لا شكل له، إن جاز التعبير ، الذي يراهن الشاعر على تشكيله بنفسه على غير مثال أو نموذج سابق، وهنا تتفجر قضية اشكالية حول مصدر هذه الحالة الايقاعية الجديدة؟ وهنا يكون الرد حاسمًا ودقيقًا ومتسمًا بالعمق حين يجعل الشاعر النقيض نفسه (النثر) مصدرًا لنقيضه (الشعر) كمن يخرج الحي من الميت والضد من الضد، وحقق الرحبي بذلك عملية «الانفلات من النموذج» كما يسميه وكتب حسب رؤيته الخاصة «قصيدة تطمح إلى التحرر من المثال المسبق الإيقاعي والفكري والمعرفي»[37] وكان المصدر الجوهري لدى الشاعر هو المخيلة وكانت التربة هي النثر العربي الكلاسيكي الذي هو في نظر الرحبي «يفوق في مواطن كثيرة الشعر العربي بمعناه المقفى، والموزون.. ويمكن لقصيدة النثر ان تستمر بقوة إذا استفادت من ذلك الموروث»[38] ولأن المخيلة هي مصدر الإيقاع في قصيدة النثر فقد أصبحت الصورة الشعرية هي المجسد الحي لذلك، مما أنتج ما يسمى في النقد الحديث بإيقاع الصورة ، بحيث صار من المتعذر اكتشاف سمة الإيقاع بعيدًا عن اكتشاف بناء الصورة الشعرية أو البناء التصويري في قصيدة النثر . والصورة بدورها تحيل بنية المضمون حيث الدلالة أو المعنى بمجاليه

الفكري والعاطفي وهذا يعني ان الايقاع في قصيدة النثر متصل اساسًا بحركة الذات الشاعرة التي تسعى نحو التجسد النصي لغة وصورًا ورموزًا تحمل عواطف وأفكارًا موقعة حيث يتم «توقيعها على موسيقى سرية تتهامس وتترامى من هنا وهناك من اتجاه ما، ومن كل الاتجاهات»[39].

وعلى الرغم من هيمنة ما دعاه رشيد الصباغي «امبراطورية الصورة»[40] على جانب كبير من تجربة الرحبي الشعرية. فإنها ليست الصورة التي تم الاشتغال عليها ذهنيًا، كما يلاحظ الشاعر نفسه إنما هو تفجير لا واع أكثر مما هو هوس بالتقنية.[41]

إذاً راحت الصورة تعبر عن الحالة الشعرية دون أي تزويق لفظي أو بلاغة بيانية ينفصل فيها الشكل عن المضمون ، بقدر ما تجسدت الحالة تجسدًا صوريًا أو تخييليًا لعبت الصورة الرمزية فيه دور المعادل الفني للحالة أو الموضوع الذي لم يعد له وجود خارج هذا المعادل الفني، وللتمثيل على أهمية الصورة في شعر «الرحبي»، يمكن ان ننقل النص الكامل لقصيدة بعنوان (ذكرى الحاضر) سبق أن تم الاستشهاد بعنوانها في مجال تجاوز ثنائية الزمن التقليدية، وخلق حالة إشكالية على مستوى الربط بين الشيء (الذكرى) ونقيضه الزمني (الحاضر).

وحيدًا، وخلف الجبال البعيدة في الذكرى

... سادرًا أرقب المغيب

هذا الدم المنساب على أجنحة طائر

ثعبانًا يفترس النهارَ بعينيه الدامعتين بالسواد

وخلف الأكمة يلعب النمرُ مع صغاره مضيئًا

طلائع هذا الليل القادم

بمخالب اكثر حنانًا من جسد امراة

وحيدًا من غير امل

ومن غير رغبة

هكذا.. هكذا

حتى اختفي مع سكان مدينه

غرقت في البحر

أو أختفي في كأس.

إن الحالة الشعرية في هذا النص محصورة ملامحها الموضوعية واللغوية في عدد محدود جدًا من الدوال تتمثل في ضمير المتكلم وما يعود عليه من أحوال وصفات وأفعال هكذا (وحيدًا.. سادرًا أرقب المغيب، وحيدًا من غير أمل ومن غير رغبة، أختفي) ولئن كان كل من اللفظين (وحيدًا وسادرًا) يمثل حالة الذات الشاعرة في عزلتها الداخلية ومعاناتها الحادة مع المحيط الخارجي (سكان مدينة) فإنها من خلال الفعل الأول (أرقب) تتمكن الذات الشاعرة من كسر عزلتها وتحرير راهنها المرير عن طريق الذاكرة أو الرؤيا الداخلية (خلف الجبال البعيدة في الذكرى)، حيث تبدو الذات في حالة حلمية (سادرًا) وهي تتحرك في اتجاه الداخل والذكرى لترقب المغيب: ذلك المشهد الذي لا تراه إلا عين ثالثة، هي عين الذكرى وهو ما يجعله مشهدًا جماليًا، وصورة شعرية متميزة، على الرغم مما يمكن ان تكون العينان تبصرانه على مستوى الواقع الطبيعي ، في جلسة بمقهى أمام مشهد لغروب الشمس، إلا ان الطبيعة الابداعية تحيل هذا المشهد الطبيعي إلى الداخل، حيث تعتمل الحالة الشعرية فتتحول رؤية العين البصرية إلى رؤية داخلية حالمة، إطارها الذكرى (خلف الجبال البعيدة) ويتحول الفعل المادي (أرقب) من دلالته المادية المحسوسة بمعنى (الرؤية) إلى دلالة حدسية مجردة بمعنى (الرؤيا)، ومن ثم يتحول ما ترقبه الذات (المغيب) من مشهد طبيعي منظور إلى مشهد شعري متصور، ويتسنى للذات الشاعرة تحقيق ذلك عن طريق حيلة لغوية بسيطة هي استخدام اسم الاشارة (هذا) بدلاً من (المغيب) ، ليكون البدل (هذا) بذلك مفتاحًا أساسيًا لتصوير (المغيب) تصويرًا فنيًا أي تحويله من واقع إلى فن ، ونقله من مستوى الرؤية إلى مستوى الحلم، وكأن البدل أو اسم الاشارة، هو الجسر الرابط بين

الطرفين، أما في ثنايا الصورة الشعرية ، فقد راحت الذات تتحول من حالة إلى أخرى، عبر لحظات التحول الزمنية بين الليل والنهار.

وكان بناء الصورة يعتمد على حالة التشابك والانصهار بين عناصر الزمن وتبدلاته من جهة، وحالة الذات وتحولاتها الشعورية، خوفًا وأملاً من جهة ثانية. وحين يتم التشابك بين الذات والزمن، فيغدو كل منهما صورة للآخر يستفيق النص على نهايته التي تصور استفاقة الذات في تحولاتها على تبدلات الزمن بدخول الاثنين معًا في مرحلة الختام: العزلة والليل، أو ليل العزلة ، حيث تعود الذات وحيدة أو متوحدة بذاتها وزمنها (من غير أمل ومن غير رغبة) بعد ان تمركزت حول نواتها الابداعية، وراقبت مشهد المغيب وحدها ورأته رؤية الحالم وخلقت منه صورة شعرية فذة. هكذا يختفي كل شيء في الظلام، مثلما تختفي الذات مع سكان مدينة غرقت في البحر، أو تختفي في كأس فارغة سحبها بنشوته إلى أعماقه.. كل ذلك لكي تحضر الذكرى كما يفهم من عنوان النص، وتولد شمس القصيدة[42].

وأخيرًا ، فلابد من ملاحظة ان «سيف الرحبي» قد تعامل مع جميع الثنائيات التقليدية، التي تعجّ بها تجربته الشعرية والحياتية، تعاملاً فنياً مبدعًا، فأحالها إلى مصهره الابداعي الذي راح يذيب كل العناصر المتباعدة والمتناقضة، ويخلق منها مادة شعرية جديدة، تنسبك في النص عن طريق الصورة المركزة، واللغة الشعرية المكثفة والايقاع الداخلي المنفسح والبناء الفني المحكم، الأمر الذي جعل الثنائيات التي كانت تحفل بها تجربة الشاعر – وهي كثيرة – تصب في بوتقة القصيدة لديه. فلم يعد هناك فارق يمكن ملاحظته في هذه القصيدة بين الذات والموضوع أو بين الخاص والعام، أو بين السرد والشعر، أو بين النثر والنظم ، أو بين الواقع والخيال، أو بين الحلم والذاكرة، أو بين الحاضر والماضي، أو بين الرؤيا الكلية والتفاصيل اليومية الصغيرة ، أو بين العاطفة والفكر، أو بين اللغة المألوفة والانحراف عنها، أو بين الشكل والمضمون، أو بين الموضوع ومعادله الفني، أو بين المكان والزمان ، أو الزمان والزمان. فالقصيدة

رأس إبرة حاد مدبب يختزل تجربة الشاعر الكاملة في لحظة من لحظات الوخز المؤلمة، هكذا صارت القصيدة عند الرحبي، «تتوسل الحياة بكاملها»[43] ، والجمل التي تتوسل الكثافة والمباغتة، كما يقول الشاعر، تختزل عمرًا من القهر والمأساة من غير ثرثرة[44].

لقد خلقت الامواج المتلاطمة من الثنائيات التي لا حصر لها ، والتي صُبَّت في إطار قصيدة النثر؛ خلقت واقعًا إشكاليًا فريدًا يبدو السكون على ظاهره، والهدوء على سطحه ، في الوقت الذي تضطرب أعماقه، وتثور دواخله، إنه البحر الجديد الذي كونته الأمواج الثنائية القديمة كلها..

****

الهوامش

(1) سعد البازعي (ثقافة الصحراء) ص 20

(2) ثقافة الصحراء ص 102

(3) عبدالله المعيقل: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، ج 6، ص197

(4) مجلة (النص الجديد) العدد الثالث 1995

(5) أحمد كمال زكي (شعراء السعودية المعاصرون) ص 197، دار العلوم 1983

(6) محمد صالح الشنطي (متابعات أدبية) ط1، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون 1982، ص34.

(7) نفسه ص 24

(8) سعد البازعي (ثقافة الصحراء) ص 22

(9) مجلة (البيان) الكويتية - العدد 284 نوفمبر 1989، مقالة بعنوان (شعراء من الكويت) ص 20

(10) جماليات القصيدة العربية، ط 2، دار المعارف ، مصر 1989، ص 266

(11) جماليات القصيدة العربية ص272

(12) جريدة (الوطن الكويتية) . صفحة (الخميس) 10 نوفمبر 1988، العدد 4930

(13) مجلة (البيان) الكويتية العدد 275، فبراير 1989 . انظر مقالة بعنوان (الدخول إلى ... الخروج من الدائرة) بقلم مختار علي أبوغالي.

(14) هذا التعريف تم نقله بالحرف عن المقالة السابقة لمختار علي أبوغالي.

(15) تحولات الأزمنة: وجهة نظر ص5

(16) ان ظاهرة الرمز الكلي في نظر الدكتور خليل حاوي، من أهم صفات الشعر الحديث «فهي التي جعلت بعض الشعراء المحدثين قادرين على الخروج بالشعر العربي من نطاق الغنائية الذاتية إلى نطاق التجارب الكلية التي تتحد فيها الذات بالموضوع والواقع بما فوق الواقع» انظركتاب حسين مروة (دراسات نقدية) ص396.

(17) من قصيدة بعنوان (وكر الصقور) في ديوان (حصاد الريح) ص 40

(18) مجلة الاتحاد الاشتراكي المغربية.

(19) حوار أجراه مع الشاعر محمود جمال الدين ، نشر في مجلة اتحاد كتاب وأدباء الامارات (شؤون أدبية).

(20) من قصيدة بعنوان (نورسة الجنون) في مجموعة الشاعر الأولى التي تحمل الاسم نفسه.

(21) مجموعة (نورسة الجنون) قصيدة (إلى أمي).

(22) مجلة الموقف الأدبي السورية

(23) مجموعة (رجل من الربع الخالي).

(24) رجل من الربع الخالي ص52

(25) بلاغة الصدمة عند سيف الرحبي ، مجلة (نزوى العمانية)، عدد6 ، أبريل 1996

(26) نفسه

(27) لعل هذا ما كان يعنيه عمر شبانة في مقالته الصحفية عن سيف الرحبي حين رأى أن «الشاعر بعد أن سرد أعز ما في جعبة طفولته ، راح يلملم شظايا روحه الموزعة في المدن والعواصم، فهل كان يسعى إلى الهرب نحو أراض تنهار باستمرار؟ أم أن ضياعه بين جماليات عزلته التي يحلم بها، وبين قسوة ووحشية هذه العزلة تجعله ضائعًا بين الحنين إلى المكان الأول والاندفاع نحو الأماكن المجهولة» (جريدة الحياة).

(28) لكلمة (رأس) في شعر سيف الرحبي دلالة مركزية خاصة يتمحور حولها حقل دلالي واسع وثري يمكن أن تلخصه تسمية واحدة من مجموعات الشاعر المهمة بعنوان (رأس المسافر) وهي تسمية لم تنحصر في قصيدة واحدة مما يعطي احساسًا بشمولية هذه الكلمة (رأس) في صلتها بالمسافر (الشاعر) وانبثاثها في مجمل نصوص المجموعة دون تمييز أو حصر.

(29) يصف الشاعر أهمية المكان وحضوره الطاغي في شعره بكونه هذا المكان «المترجرج دائمًا واللامستقر والذي لم يعد مكانًا قائمًا وثابتًا بقدر ما يجسد غيابًا مستمرًا ومتقلباً» راجع حوار مع الشاعر أجراه اسكندر حبش ونشر في جريدة (السفير) اللبنانية.

(30) من حوار مع الشاعر اجراه عقل العويط ، نشر في (ثقافة) بتاريخ 1993/5/9.

(31) حوار مع الشاعر أجرته ريم داود ، نشر في جريدة (الأيام) البحرينية بتاريخ 1995/5/10

(32) أخبار الأدب المصرية.

(33) يمكن مراجعة هذه الظاهرة الفنية بتوسع أكثر في الجزء الأول من كتابنا (السكون المتحرك).

(34) انظر حوار الشاعر مع محمود جمال الدين المنشور في مجلة (شؤون أدبية) وفيه يقول مستكملاً حديثة عن نظم الشعر الموزون: «ومازلت احتفظ ببعض شعر تلك المرحلة الأولى في التعرف على أرض الله والبشر . وكان لهذه البيئة تأثيرها العميق على مسار حياتي اللاحقة والكتابات البسيطة التي انجزتها عبر رحلة الحياة، والكتابة موسومة بها بشكل لإفكاك منه».

(35) راجع تفصيل ذلك في الجزء الثاني (بنية الإيقاع) من كتابنا (السكون المتحرك).

(36) لقاء صحفي اجراه مع الشاعر محمد الصالحي والعربي الذهبي، ونشر في مجلة (العلم الثقافي) المغربية وفيه يتوسع الشاعر في تحديد مفهومه لقصيدة النثر التي يكتبها قائلاً: «إنها قصيدة تنبع من صرخة عذراء في الأحشاء.. صرخة قادمة من طبقات الزمن ومن تقلبات الحياة منذ الطفولة وحتى اللحظة الحياتية الآنية بكل قسوتها واحتمالاتها. إنها تنبع من حالات غير محددة مفهوميًا، من التجربة الذاتية، من مكونات لا تحدد سلفًا كما هو الشأن بالنسبة للقصيدة العمودية. إنها ذات مكونات غائمة تتشكل من غيمة كثيفة من الغموض لا تفتأ تنجلي وتخرج من هيولى المعنى إلى التعبير .. إنها لا تنجذب إلى مثال جمالي أو معرفي مسبق».

(37) جريدة (الأيام) 1996/5/10.

(38) مقالة (رجل من الربع الخالي) لزهير غانم (الموقف الأدبي) السورية.

(39) يرد ذلك على لسان الشاعر اثناء لقاء صحفي اجراه معه علوط محمد، ونشر في مجلة (الاتحاد الاشتراكي) المغربية.

(40) المرجع نفسه.

(41) هناك تحليل عميق لهذه القصيدة للناقد المغربي ادريس بلمليح منشور في مجلة (نزوى) العمانية، سبقت الإشارة إليه.

(42) جريدة الأيام 1996/5/10

(43) شؤون أدبية.

****

رئيس الجلسة الدكتور منصور الحازمي:

اشكر باسمكم الدكتور علوي الهاشمي على هذا البحث القيّم وعلى تلخيصه الذي التزم فيه بالوقت الى حد كبير وقد تحدث عن الثلاثي الشعري الصالح، والوقيان، والرحبي ، أما الثلاثي القادم فحظه أحسن حظ في الواقع في هذه الندوة، فقد حظي بباحثين لا بباحث واحد هما: الدكتور منيف موسى، والدكتور معجب الزهراني والسبب في هذه الخطوة في الواقع أتت صدفة، فالمؤسسة قد كلفت أولا الدكتور معجب الزهراني، لكتابة بحث عن هذا الثلاثي الشعري، ثم سافر صدفة إلى فرنسا في مهمة علمية وانقطع الاتصال صدفة بينه وبين المؤسسة فاضطرت المؤسسة إلى تكليف الدكتور منيف موسى لكتابة بحث عن هذا الثلاثي الشعري، وأعتقد أن هذه (الصدف) قد خدمت هؤلاء الشعراء الثلاثة، وكنا نتمنى أن تتكرر هذه الصدف مع الشعراء الآخرين كي نحظى بأوراق كثيرة عن شعراء آخرين، فلذلك أنا أهنئ هؤلاء الشعراء الشباب (قاسم حداد وعارف الخاجة ومحمد الثبيتي) على حظهم الأوفى في هذه الندوة وأدعو الآن حسب السن – الدكتور منيف موسى لإلقاء بحثه عن هذا الثلاثي الشعري وشكرا.

والدكتور منيف موسى...

- ولد عام ١٩٤٠ في الميّة وميّة، قضاء صيدا.
- حاصل على ليسانس في اللغة العربية وآدابها، وماجستير في الأدب المعاصر، ودكتوراه في الأدب الحديث، ودكتوراه الدولة في النقد الأدبي المقارن.
- ناقد وباحث مهتم بالدراسات الأدبية والنقدية، ويشغل الآن منصب أستاذ كرسي بكلية الآداب، بالجامعة اللبنانية.

من دواوينـــه: لُبَنَى ١٩٦٥، عاشق من لبنان ١٩٩٢.

من مؤلفاتـــه: الشعر العربي الحديث في لبنان، الديوان النثري لديوان الشعر العربي الحديث، الجاحظ في حياته وفكره وأدبه، أمين الريحاني في حياته وفكره وأدبه، محمد الفيتوري شاعر الحس والوطنية والحب، في الشعر والنقد.

البحث الثامن

دراسة في شعر
قاسم حداد، وعارف الخاجة، ومحمد الثبيتي

د. منيف موسى

مقدمة:

أمام هذا الكم الهائل من سيل الدواوين والصفحات، أيستطيع باحث في زمن محشور أن يغوص بعيداً في تضاعيف الكتابة الشعرية المتنوعة النابضة بدم ينزف من شرايين الأرض كما الإبداع في لحظة التدفق العاطفي أو العقلي، ليرسم خطوط التجربة الشعرية عند شعراء ورثوا تركة الشعر العربي في قرنين من الزمن، حتى كان هذا الزمن الأخير من حدود القرن العشرين الداخل في القرن الطالع؛ والعربي بين الشعر والتكنولوجيا والمتغير السريع، وهو معلّق في الثابت التقليدي تتنازعه الرؤيا الحداثية العالمية وما ينتج عنها في مختلف حقول المعرفة والآلة، والجذور الأصيلة الضاربة في أعماق هذا الشرق بكل تقاليده وعاداته ومفاهيمه وقيمه التي قد تبلغ عند بعضهم حدا من الطوطمية أو التابو في حيّز القلق القومي الذي يحاذي المتغير العالمي في التناسق والتضاد من أجل تأصيل الحداثة، أقله ، على هذا المقلب العربي، وقد أصبح العالم في عصر يمكن أن يُسمى عصر «ما بعد الحداثة».. والشرق الذي تلقّف منجزات الغرب العلمية والأدبية، يقف بموازاة حِداثته وهو يُلملم أشلاء حضارة قُهرت باسم «الحداثة» فكان من الضروري على الشرقي أن يعود إلى نفسه ليُرمم ما تصدع في حركية الثابت والمتحول والمواجهة الحضارية بين الشرق والغرب.

وكان على العربي – والقرن العشرون على مشارف الأفول – أن يقوّم ذاته ويُعادل حساباته في الصحيفة العالمية – خصوصا، بعد هزات أو تصدعات أصابت شخصانية الشرق، عقب الثورة الفرنسية وحركات الاصلاح الديني والسياسي

المشرقية، والدعوات إلى التنوير والتثوير والأخذ بالعقل والمنطق، وما رفدها من محاصّة في تقسيم النفوذ الغربي على الأرض العربية، إلى انتداب واستعمار وحماية ، خرجت كلها من معاهدات ومؤتمرات، كان نتيجتها قيام أكبر قضية في هذا الشرق العربي، قضية فلسطين وما تبعها من تغيير في الأنظمة العربية والأحوال الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي فجّرت معضلات قومية في مختلف مناحي الحياة، أفضت إلى التجزيئية في المجتمعات العربية. وكان أقسى ما واجهت هذه الأمة في نهاية هذا القرن مفاوضات السلام حول المشكلة الفلسطينية وما خلّفت من مشكلات للعرب، وما يدور في فلكها من تحرير الأراضي العربية المحتلة وحرب الخليج التي كادت تقضي على آخر معالم الأمل في هذه الأمة. أما والأمة العربية في حال تجزئة، وهي في حال تهديد، وأجزاء من وطنها لاتزال محتلة مسلوبة من قبل العدو الصهيوني، وواضح أن الدفاع عن أرض الوطن واسترجاع الأجزاء السليبة منه، والدفاع عن وجود الأمة وتوحيدها وبناء كيانها الجديد المبني على تصورات كبرى، لا يمكن أن تتحقق إلا بالمعاناة والنضال. وإن اعادة بناء الانسان العربي من جديد وبدء النهضة العربية الجديدة ودفع حركة التنوير العربية المعاصرة هي من مهمات الفكر العربي الآخذ بأساليب الحداثة ومعطياتها. والأدب واحد من هذه المعطيات والوسائل الأشد لصوقا بالنفس العربية ومشاعرها ووجدانها. وهو قادر على القيام بدور رئيسي في هذا المجال، ولا سيما على صعيد الشكل والمضمون في الحياة، كما في ترتيب القصيدة العربية المعاصرة التي عليها أن تكون قصيدة العصر الطالع.

فهل ما حدث في مضمار الحداثة الغربية ولقّح الحداثة العربية قد أوجد القطيعة بين التراث والعصري؟.. وهل معاني القرن العشرين لم تعد تلائم المعاني القديمة؟ وهل اللغة عينها بمعانيها ومدلولاتها القديمة لم تعد تصلح لاستقبال الجديد الوافد من عالم الإبداع والعبقرية؟

القطيعة الدلالية الابستيمولوجية حدثت، لأنه لم يعد من الممكن أن يظل العالم المشرقي يعيش في منظومة رمزية قديمة إنتكلت وبليت ويبست وأصبحت رمادا.. اللغة

السلفية شاخت وشمس الشاعرية القديمة أفلت، وأصبح التجديد والجديد يدقّان أبواب الشرق بأسره.[1] من هنا كان على الشعر العربي، بل على النقد العربي، أن يفكك النص ليعيد تركيبه في عملية خلق فنيٍّ جديد، تعيد تركيب الشخصانية العربية لتدخلها في مجال ما بعد الحداثة. وعملية التركيب هذه، هي عملية تأسيس متواصلة في بنائية الإنسان والكون معا، في حلقات العرفانية الانطولوجية[2] حيث تتلاقى هذه المقولة ونظرة ابن عربي [560 هـ – 638 هـ، 1164 م – 1240م][راجع رسائل ابن عربي: شجرة الكون] في الكينونة والتكوين والخلق. وهذه الفلسفة تتقاطع ومقولة «اللوغوس» أو الفعل [Le verbe] علة الوجود والابداع في أساس الخلق. وأساس تركيب الصورة الجمالية لإبراز الفكرة الشعرية في زمن شعري جديد ينفر من الصوغ وينشىء من اللغة / الرؤيا التجانس اللغوي بين الكلمات تفكيكا وتركيبا[3] في تجربة فكرية جمالية مسكونة بهاجس التكثيف: لغة وصورة، من أجل تأسيس عالم جديد مقدود على قد الحضارة الجديدة والإنسان الجديد. وبفعل الكتابة تتشيّأ الأشياء، تصير عوالم، فتتنفس الأرض أُفعولتها في حلقات التواصل بين «التحت» و «الفوق»، عبر دائرة الكون المحورية حيث تتلاقى العواصم ويتوحد الإنسان بعد التوحد. ولذا كان الموقف التالي:

«أجلسني أمام الورقة

قال لي:

الفتنة نائمة، أيقظها.

وكنتُ شغوفاً بالأبيض الماكر،

أكاد أن أسأل: مَنْ مِنّا سيغوي الآخر

وهو يصرخ بي من خلف قرمزه المستتر:

أيقظها

..

..

اختبار الكتابة في غفلة اللغة

هذا هو النص...[4]

وهذا ترجيع لموقف النفّري في موقف :«موقف أنت معنى الكون. وفيه.. وقال لي هذه عبارتي وأنت تكتب، فكيف وأنت لا تكتب..»[5]

في خضم تلاطم الأفكار وتعاقب التيارات التي يواجهها الوطن العربي في عالم السياسة والمفاوضات والصفقات المالية والحركات الفكرية والسياسية والدينية، كان لا بد للشعر من أن يلفّع برياح هذه الأمواج ليقف شاهدا على مفارق العصر بين الرأي والرؤية، والاجتهاد والرؤيا. والشعر العربي في الخليج العربي والجزيرة العربية رافد مهم من روافد الشعر العربي الحديث بعامة. وهو نافذة على العمق العربي في المشرق والمغرب.. وشعراء هذا الشعر في العقد الأخير من هذا القرن، هم امتداد لسلالة الشعراء الذين أرسوا لحركة التجديد الشعرية العربية مداميكها الأولى، ورفعوا حجارة حداثتها جيلا بعد جيل.

وأن يتصدى هذا البحث لبعض شعراء الخليج والجزيرة العربية، فإنما يحاول أن يرصد نماء حركة شعرية معاصرة تتمثل في شعر هؤلاء الشعراء، من هنا كانت دراسة شعر: قاسم حداد (من البحرين)، وعارف الخاجة (من الإمارات العربية المتحدة) ومحمد الثبيتي (من المملكة العربية السعودية)، دراسة نماذج تمثيلية – تتناول قضايا وطنية وقومية، وصورة المرأة، ثم تتحدث في التجربة الشعرية، ومعمارية القصيدة، واستخدام الرموز، في شعر هؤلاء الشعراء.

القضايا الوطنية والقومية في شعر:

قاسم حداد وعارف الخاجة ومحمد الثبيتي

إذا كانت المرحلة العربية اليوم تحاول أن تقيم المصالحة بين موروث يُحتضر ووافد يانع يحمل سمات التفتق الحضاري الجديد، وإذا كان الشاعر العربي في الخليج والجزيرة العربية يحاول أن يترسم خطى العصر الجديد نهوضا من انجازات هذا القرن، فإننا نلمح في دواوين الشعراء من الرعيل الأخير المترجّح بين جيل الستينات وجيل التسعينات قلقا وجوديا جديدا. وكأن تصادي القلق الوجودي عقب الحربين العالميتين:

الأولى والثانية يتواتر مع أجيال هؤلاء الشعراء الذين ربما سقطوا أيضا في هوة الضياع الجديد، ولربما كانت عناوين دواوين قاسم حداد: البشارة (1970)، وخروج رأس الحسين من المدن الخائنة (1972) والدم الثاني (1975) وقلب الحب (1980) والقيامة (1980) وانتماءات (1982) وشظايا (1983) والنهروان (1988) ويمشي مخفورا بالوعول (1990) وعزلة الملكات (1991)، ترسم علامات الأزمنة المهورة بخواتم الرؤيا ترفدها دواوين عارف الخاجة في ترسيمات نضالية. فنقرأ العناوين التالية: بيروت وجمرة العقبة (1983) وقلنا لنزيه القبرصلي (1986) وصلاة العيد والتعب (1986) وعلي بن السك التهامي يفاجىء قاتليه(1989)، وتنضحها بشميم عرار دواوين محمد الثبيتي: عاشقة الزمن الوردي (ط 2، 1982) وتهجيت حلما تهجيت وهما (1983) والتضاريس (د.ت)، على بعض من شعر المقاومة والنضال في ترنحات صحراوية هي «بقايا أغنيات» يلوّنها قمر الليل في اماسي العشق والقناديل، وتموسقها ألحان رباب حالمة كما «الحسناء» في خيمة واقفة على حدود الصحراء بين «الواحات» المنتشية هبوب نسيم مترحل من أبعاد الخليج. فنسجل هنا أن الشاعر العربي في الخليج والجزيرة العربية، ينداح في دائرة الاصطراع العربي الفكري والسياسي والقومي، وهو يتطاول ليخرج من عنق الزجاجة إلى فسحة الضوء في رحاب الكلمة العالمية، وعلى هذا تُفهم قصيدة قاسم حداد «البشارة» التي جاء في بعض مقاطعها:

يا ثوب والدتي المرفرف فوق هامة بيتنا

يُعطي البشارة

إن (سيزيف) الذي قد غاب عاد

عاد يحمل صخرة الإنسان يا بحر الرماد

سيزيف عاد.

....

....

سيأتي موعد آخر

لنكمل رحلة الإنسان

لنغزل فجرنا الأخضر

وننسى عمرنا الأسيان

بعيد دربنا يا بحر..

لكنا سنقطعه

صدى سيزيف يدعونا

....

....

غدًا نرحل

غدًا يا حُبنا الأول

غدًا نرتاد بحر الليل فوق (البوم) [نوع من السفن في الخليج العربي]

والمحمل

غدا نرحل

نعيد حكاية البحّار يا أمي

من الأول...(6)

في هذه المقاطع كلمات /مفاتيح تقوم عليها القصيدة:

البشارة، سيزيف، الرّماد، البحّار الأول..

فالبشارة اشارة إلى الأمل والرجاء والحياة الجديدة، وسيزيف رمز للعناد والصمود والإصرار، والرّماد: يعني التجدد واستمرار الحياة أو قيامة طائر الفينيق من أجل خلاص الجنس البشري، والبحّار الأول قاهر المجهول – إن كان على الخليج العربي أو على الساحل الفينيقي الكنعاني الممتد من الاسكندرون حتى العريش – هو الإنسان العربي المغامر.

ويعزز هذا الرأي قصيدة «من أبجدية القرن العشرين العربي» التي يقول قاسم حداد في مقطعها الأخير:

وانهارت الأشياء

بعد حزيران الذي يكتب بالدماء

حكاية النصرعلى الهزيمة

وقصة النار التي تاكل من أوراقنا القديمة

وتسقط الأسماء

جاء حزيران لنا

وانهارت الأشياء

وانفجر الفداء

....

....

خرافة إن بقي الإنسان في التراب»[8]

لقد أحسّ الشاعر العربي في الخليج والجزيرة العربية بضرورة التغيير فعمد إلى رؤية التجريب في رؤيا الإنسان الطالع من رماد المحرقة الحضارية عبر حوار الشرق والغرب:

«الأمر يختلف

فالأبجدية التي نعيشها جديدة

فنحن لا نكتب فوق الماء

لكننا نخطّ بالدماء

في مقاطع القصيدة

فالشاعر الشجاع يعترف

ويغمس الريشة في الجراح

ويصرعُ الرياح

ويركب العذاب عبر الرحلة البعيدة

فالشاعر الجديد في زماننا الجديد يختلف

والأمر يا رفاق يختلف

الأمر يا رفاق يختلف..»[9]

هذا الاختلاف هو اختلاف في طريقة التعبير الشعري وكتابة القصيدة العربية المعاصرة، واختلاف في النظرة الى الأمور والتعامل معها.

وهذا الاختلاف في التغيير ينصبُّ غضبا عربيا شابا، فيعبّر الشاعر عارف الخاجة عن الاختلاف الذي يتحدث عنه قاسم حداد، بصرخات احتجاج لما أصاب أم العواصم «بيروت» في أثناء الاجتياح الإسرائيلي ويعترف بأن بيروت، أنثى العرب، ومدينتهم الكبرى، يقول:

«عينان للتاريخ أنتِ الثانية

....

و«مولدا للخيل ترقص في ربوع البادية

بيروت يا ضد الغروب

....

و«نمارس الخفقان فيكِ

نعانق الأحلام في رئة النهار

ونرتديك ولا تعود رؤى النوى

فإليك أدمنّا المسير مع الهوى

يا غنوة ترتاح.. تصرخ

تستفيق وترتخي

بين الجداول والمساجد والكنائس

وارتعاش الحَنجرة..»[10]

حتى باتت بيروت، بل بات لبنان القضية الكبرى، إذاً هو حامل العرب في همومهم وفكرهم ورؤاهم وانطلاقهم بين البحر والصحراء، بين الشرق والغرب، ومن بيروت القضية تُفهم قضايا العرب جميعا.

فإذا كانت العروبة قد أمّها في العيد حاخام الغزاة.[11] وإذا كان حزيران يغني للدنيا من وهج الأطفال المزروعين ببيروت شعاعا ينفجر من احداق الزمن العربي ويشمّر عن فخذيه أمام الشبق الحالك، وإذا كانت فلسطين تنام، بحفظ الله، وحفظ السادة والأعيان، ويافا تسأل عن بيروت. وإذا كانت الخمر كالصمت العربي تحلو كلما طال عليها الزمن[12]، فالشاعر العربي الشاب يندمج ببيروت إنسانا ووطنا وجوهر قضية من أجل الحرية الكبرى.[13].

إن الارتباط بين «الانا» الشاعرة و «النحن» القومية، يقوم على علاقة جدلية بين الذات الصغرى والذات الكبرى، بين الفرد والجماعة، فالشاعر ليس إنسانا معزولا عن مجتمعه، حتى وإن كان رومنسيا، بل هو متداخل في جذوره، على تفاوت في الرفض والقبول في السائد والثورة. وإن موقف الشاعر من قضايا أمته المصيرية لا يتحدد بالنسبة إلى ما نجد لديه من شعر مكتوب في هذه القضايا، وإنما الموقف هذا يتحدد بقدر ما يوظّف هذا الشاعر انتاجية الفن الخلاّق في شعر رؤيوي يحيل القضايا الكبرى إلى فعل إبداع. «فالأدب ليس معرفة فلسفية ترجمت إلى تخيل وشعر ولا هو فلسفة بديلة. إن شعر الأفكار – ومنه شعر الموقف – مثل سائر الشعر لايجوز أن يُحكم بقيمة مادته وحسب بل بدرجة تماسكه وقوته الفنية[14] وقاسم حداد وعارف الخاجة، شاعران من هذا الطراز، فهما قد خرجا من مجتمع قد يكون ليبراليا رأسماليا، لكنّ الدفع الفني والعمق القومي في نفسيهما الشاعرتين جعلا منهما شاعرين ثوريين ينشدان الثورة والتغيير عبر عملية فنية تجريبية توظف الفن في قضايا الحياة، ومن هنا يأخذ هذا الفن عندهما بعده الجماعي عبر اللغة/الأداة المعبّرة عن عملية الرفض الجديد والابجدية الجديدة المختلفة كما عبّر عن ذلك قاسم حداد.

وفي مجال المضمون الشعري فإن الشعراء الأصليين المحدثين وفق رأي لخليل حاوي... «يعانون قضية المصير العربي ومصير الإنسان في عصرنا الحاضر وقد أدركوا أنها قضية ثورة ورفض وبعث لقيم جديدة أصيلة..»[15] وهذا لا يعني أن جميع الشعراء العرب هم على المستوى عينه في هذه الأشغولة، فبعض هؤلاء أداروا ظهورهم لكل ما اختزنه وجدانهم في لحظة الكتابة والإبداع، عند الحديث عن المصير والتغيير. وإن الثورة في اطارها الخلاّق يجب أن تجسد بالقيم التعبيرية الفنية الخلاّقة التي تكشف الحقيقة وتفضح الزيف في مسيرة النضال. إن الحقيقة الشعرية لا تختلف عن الحقيقة الواقعية، والفن إنما هو الموجه الجمالي لحقيقة المصير الإنساني.

من هنا تبرز دينامية التغيير في عمليات فنية يضطلع بها شعراء البورجوازية الصغيرة المعارضة. ولقد شهدت منطقة الخليج العربي بعضا من التغيير الاجتماعي

الذي انعكس في شعرها وأدبها ومسرحها. وإن شعراء هذه الطبقة الاجتماعية وجدوا في هذا التغيير مضمونا لتفريغ همومهم الذاتية النابعة من صدامهم مع التغيير هذا. [16] والهموم الذاتية هذه هي انعكاس لهموم الأمة في تلاحم الوجدان الفردي بالوجدان الجماعي، فالفن يستمد مادته من الحياة اليومية ومن العمل. ولكنه يهب هذه العلائق الإنسانية شكلا نوعيا معينا هو الشكل الفني..[17] فهل يعني هذا ان على الفن أن يكون ملتزما، والشعر فن؟

إنّ قيمًا أساسية في فلسفة الوجود الإنساني تحكم البشرية في المستويات العليا من التسامي (Sublimation)، وهذه القيم هي الحق والخير والجمال.

وهذه القيم هي فردية وجماعية في آن. والشاعر يكاد يكون أقدر الناس على تمثيل هذه القيم وتجسيدها في علاقة التعبير الفردي/الجماعي، المتمثل بالقصيدة التي من أوجب الواجبات فيها أن يشارك الناس الشاعر تجربته كاملة. ذاك ان هدف الشاعر – وهو بين الفن والجمال – هو تحقيق الانسجام بينه وبين الحياة. وهو بذلك يكون يعبّر عن الهدف الذي تسعى الجماعة نفسها إلى تحقيقه. ولا يتحقق الانسجام بين الشاعر والجماعة إلا من خلال استيعابه أطراف الموقف المشترك – فالشاعر تاريخ عصره ملحنا – [18] وعليه ان يحاول تصفية كل ما يبدو من تناقضات وأن يبلور مرامي الموقف الجوهرية في اطار من الانسجام الشعري[19] وعلى هذا تفهم قصيدة قاسم حداد: «خروج رأس الحسين من المدن الخائنة»[20] وقصيدة عارف الخاجة «قلنا لنزيه القبرصلي»[21] التي يتغنى بها بالبطل الفتى الصيداوي الذي قاتل شرذمة من العدو الإسرائيلي أنتقاما للكرامة.

وضمن هذه العلاقة الجدلية الحميمة وحيثما تتوهج نضالات الشعوب الزاحفة إلى حريتها تتوهج أيضًا الكلمة المناضلة وتصير الطلقة كلمة مسموعة وتصير الكلمة طلقة مسموعة، والشاعر عارف الخاجة، هو أحد الشعراء الذين تسافر همومهم بدءاً من أوطانهم الصغيرة لتلتقي مع هموم الآخرين في الأوطان الكبيرة، وانتهاء بهموم الإنسان وأحلامه على اتساع هذي الأرض»[22].

وبما أن الشعر العربي جزء مهم من الثقافة العربية، فهو يدرك تماما التحديات الجديدة التي تواجهه، ولا سيما على صعيد الهجمة العدوانية الجديدة المتمثلة بما يُسمى «مفاوضات السلام» و «لبنان أولا» ثم عملية التطبيع، والغزو الثقافي والاقتصادي الذي يتهيأ له العدو الصهيوني. وإن جماهير الأمة الكادحة والشريفة تدرك مدى خطورة هذا المد المعادي. مثلما يعي الشعراء صعوبة المرحلة والمهام الجسيمة الملقاة عليهم. من هنا يدرك الجيل الجديد أن الحركة الشعرية لا يمكن أن تنفصل عن حركة المجتمع والكون واتجاه هذه الحركة ومستقبلها، وأن أي مظهر ايجابي فيه لا يتعزز إلا من خلال انسجامها مع هموم الجماهير وتطلعاتها وهو لهذا يؤكد أن الشعر – ممارسة عالية للوعي الاجتماعي – يجب ألا يكون دورانا مغلقا حول الذات أو انشغالا باهتمامات مفتعلة. كما يؤكد من جانب آخر أن ممارسة الوعي الاجتماعي في الشعر يجب أن تكون في حدوده كشعر وفي اطار قيمه الجمالية المتطورة... ولهذا فإن شاعر هذا الجيل لا يرضى لنفسه أن يتعلق الجمهور بالشعارات واستجداء عواطفها بتحريك انفعالاتها العابرة وإنما يسعى إلى أن يكون ضميرها في مطامحها الكبرى ورائد مستقبلها.[23].

وتستمر فسحة اللعبة الغنائية الثورية الشعرية العربية في منطقة الخليج ويتداخل فيها «الأنا» الذاتية «بالأنا» الموضوعية ونمثل عليها ههنا بدواوين قاسم حداد وعارف الخاجة. فنلمح عند قاسم حداد في ديوانه الثالث «الدم الثاني» (1976) محاولة لاجتياز «الأنا» الأولى إلى «الأنا» الثانية وكأن عنوان الديوان يشير إلى تحولات في تجربته الشعرية، وكأن قفزة شعرية جديدة يحققها قاسم حداد، وتبرز هذه التحولات في قصيدته: «تحولات طرفة بن الوردة» [24] وهذه التحولات تجاوز حد القبيلة (الموروث القديم) إلى حد الدولة أو المجتمع في وطن يمتد على كل مساحة الوطن العربي.

ويتقاطع مع ديوان قاسم حداد «الدم الثاني» ديوان عارف الخاجة: «صلاة العيد والتعب» (1986) بلغة أنيقة مصفاة، على تجاوز من المرحلة النضالية الثورية إلى مرحلة من الغنائية الشفافة في تجربة نضالية تصور الواقع العربي اليوم وهو محكوم إلى ما يُسمى

«النظام العالمي الجديد» وكأن قصيدة عارف الخاجة «انشودة صغيرة للموت»، من هذا الديوان تنداح في دائرة قصيدة قاسم حداد «تحولات طرفة بن الوردة» يقول عارف الخاجة:

ممزقة كل هذي البلاد
مهشّمة تنتشي بالشقاق
....
....
موزعة بين ألف يمين
وألف يسار وألف نفاق
....
....
وللموت فيها جيوش تجوب
تؤلب ضد الرفاق الرفاق(25)

وهذه الأبيات تذكر بأبيات للشاعر محمد الفيتوري قالها منذ حوالي الثلاثين السنة:

امة يثقب من رايتها
كلما امتدت على الأفق انقسام
....
بعثروها... مزّقوا وحدتها
فهي سودان، ومصر، وشام.(26)

وكأن التاريخ يعيد نفسه، وكأن هذه الأمة مرصودة على اسم الانقسام والشرذمة، فكلما اقترب موعد الوحدة العربية باعد التاريخ منها، ومزّق أوصالها وكأن أعياد الوحدة ستظل شعارا /حلما:

عيد بلا عيد يطل ويختفي
ما بين احلامي وبين تألمي
وحدي أحدّق في الجنازة حاملاً
وطناً يخربش في حدود توهمي..(27)

ويستمر عارف الخاجة في وتيرة النضال والشعر المقاوم مازجا بين الثورة والأرض والحب والمرأة، والأمة بين الكاس والطاس، فيعلن غضبه من جديد وتكون قصيدته «وشيطا» اعلان احتجاج ضد الترهل العربي.[28] لينتهي في قصيدة أخرى هي نوع من الرثاء الآسف:

تبللت اللحية العربية بالغزو

وانكفأتْ.. يائسة

آزرتْ قلبها بالأماني

وسلّت رماح المهالك للأهل

إن لم تنل مقتلا من ذويها

تسلّمهم - خلسة - للعدو

وتبكِ عليهم (!)

فيالكِ من أمة بائسة..[29]

وهذا المقطع وغيره من قصيدة عارف الخاجة يشبه قصائد مظفّر النواب في ديوانه «وتريات ليلية».

وتشكل قصيدتا عارف الخاجة :«قلنا لنزيه القبرصلي» و«علي بن المسك التهامي يفاجىء قاتليه». بناية شعرية ثورية ذات نفس ملحمي غنائي، إذ يضع هذا الشاعر في هاتين القصيدتين كل مهارته الفنية ونَفَسه الوطني المتعاطف باندماج قومي وحركة التحرر والنضال في فلسطين والجنوب اللبناني والجولان السوري. وفي هاتين القصيدتين المطولتين ترتسم الشهادة في مواسم الاستشهاد لترتفع إلى مصاف الاسطورة الشعبية ، حيث تتداخل معطيات الوطنية بمعطيات الأمومة والعشق والحبيبة، على نقد شبه هجاء وصرخة في وجه المتخاذلين المهزومين. فإذا كانت مكة قد غازلها الصليب في عناق أرضي / سماويّ يشهد أن لا إله إلا الله، فإن دم الشهيد هو الثمن البكر والمهر المقدس في عرس الشعوب وأعياد كرامتها. وإن الشهيد هو قيامة الوطن

في زمن الفداء الواقف وثيقة حق في وجه المؤامرات والمفاوضات والسلام المزعوم، لذا يهتف عارف الخاجة في لحظة انتصار المخلّص الآتي من وراء الدم والشهادة، وكأنه المسيح أوالمهدي المنتظر أو الخضر:

«يا أيها الآتي

من المسك الخرافي المجلل بالنشيد

لك النشيدُ

وحزنه عرس

ولك البلادُ

ومهرها الشمسُ

من حزنها

تمتد قامتك المديدةُ

- كل يوم -

كي تلامس قامة الوطنِ.[30]

فالشعر هو «فن المقاومة في لحظة حضور... لذلك كانت صورة البطولة في شعر المقاومة أقرب ما تكون إلى السيرة الذاتية للشاعر متمثلا اعمق خصائص الفرد وأشمل جوهريات الوطن»[31] والشعر قد يتنبأ ويسجل أسمى اللحظات وأقسى اللمحات، ولنا في الشعر العربي بعد نكسة حزيران 1967 خير دليل. وإلا ما معنى أن يكون هذا الشعر من «فن المقاومة».

وفي قصيدة محمد الثبيتي «أيا دار عبلة عمتِ صباحا»، يُطل الشاعر المتخذ رمز عنترة، بطلا يقف على أطلال الزمان العربي الرديء، ينشد مرثية البطولة العربية في عصر التمرد والذهول. يقول هذا الشاعر:

«غريق بليل الهزائم سيفي

ورمحي جريح

ومهري على شاطئ الزمن العربي يلوك العنان

أعانق في جسدي شبحا

مثخنا بالجراح

ومرثية للكمي الذي ضاع من يده الصولجان»[32]

تقدم هذه القصيدة نموذجا قويا جميلا في مسار الشعر العربي السعودي المعاصر في التعبير عن الهم العربي والمأساة القومية التي أصبحت هاجسا مؤرقا في قصيدة التفعيلة، وقد جاءت القصيدة إلينا من خلال شخصية عنترة الذي يمتد صوته على مساحة القصيدة، ويمتزج بصوت الشاعر ضمنيا حيث أدى استعمال القناع إلى تجسيد حال الواقع العربي، وأصبحت شخصية عنترة شخصية مهزومة مسختها المعطيات السيئة للحاضر.[33].

وإذا كانت المرأة تقف ندا للوطن في الحياة وفي الشعر، كأن الوطن كله «بانتظار غودو» ، يظل سيف هذا البطل /المخلص سيف الوطن ومنه يولد وطن مرتجى. وكأن السيف العربي مختصر بسيف عنترة، أو بسيف ذي الفقار، أو ببندقية الشهيد، ليرد لهذه الأمة، مجدها التليد وصولجانها الملكي. وكأن ألحان الشعراء الصادحة بالنشيد القومي ملحمات البطولة في سجل التاريخ، يقول الثبيتي:

«كتبتُ على صفحات البيارق

ملحمة دمي

والبستُ أرصفة الوطن المتمرد

ثوبا قشيبا من الأرجوان»[34]

فالثوب القشيب هو رمز لزهو الوطن وعنفوانه، والارجوان رمز للثورة والفخامة والعشق، ومن خلال هذه الألوان /الرموز ينهض الوطن ولادة جديدة، هي انبعاث الحق في الحياة وتقرير المصير، ويصير البطل وطنا أو الوطن بطلا في الميلاد الجديد:

«على ساعدي يورق الجدب

يخضرّ في ظله مولدي»...[35]

وفي سياق الرؤيا الشعرية المسمّرة بوهج الوطن الطالع من خلف الضباب والغياهب تندرج قصيدتا الثبيتي: «ترتيلة البدء»[36] و«تغريبة القوافل والمطر»[37]، حيث ترتسم شخصية «العرّاف» بشخصية «كاهن الحي»[38]، لترتّل من الليل هزيعا لوطن منتظر.

فيبدو لنا أن البطل في الأدب العربي نموذج حي يتفاعل مع الأحداث ويعبّر عن طموح الأمة ويرسم آمال أبنائها بما يتفق وميولهم ويرضي قيمهم ويحقق أهدافهم. ولأنه لم ينحدر من سلالة الآلهة، ولم تكن بطولته غيبية كما عودتنا الأساطير اليونانية والرومانية، كان أبطالنا نماذج متميزة تسهم في كثير من المقاييس الأخلاقية لارتباط المعنى البطولي بالمعنى الأخلاقي. وقد يتغلب الجانب الأخلاقي في تحديد الإطار العام لمعنى البطل فتأخذ البطولة مناحي القضايا الإنسانية وتتحسس وجدان المجتمع الحي وتدرك فاعليته في استثارة الإعجاب والدهشة.[39]

وإن المتغير البطولي في مسيرة التنوير العربي الحديث، والأمة بين الأخذ بالعقلانية الديكارتية [L'esprit Cartesien] أو الجاحظية الحرة، والانسياق في حركات العودة إلى الأصول السلفية والجذور المترسخة موروثا حضاريا تراثيا من الصعب تجاوزه – ذاك أن البدوي الصغير لايزال قابعا في نفس كل منا – ترتسم أمامنا لوحة بيانية في خطين متعارضين:إما القبول بما هو قائم، أو الأخذ بما يجب أن نكون عليه في قائمة الحضارة العالمية الشاملة على أن تبقى الهوية بارزة في سماتها الأصيلة. ومن باب أولى أن يظل الحوار مفتوحا بين مختلف العقليات والمبادىء . فكما ان «لا إكراه في الدين» [القرآن الكريم، سورة البقرة الآية 256]، كذلك لا إكراه في اعتناق الأفكار والمبادىء ، وإن ما جاء في الآية الكريمة: «لكل جعلنا منكم شِرعةً ومنهاجاً» [القرآن الكريم، سورة المائدة، الآية 48] يحدد أصول التفكير وفق سَنَنِ العقل والنقل حيث يغدو النور في مشكاة الشعر تنويراً وتثويراً لرفع الغبن عن الأمة ورد الحيف. يقول الشاعر الانكليزي شللي [P.B.shelley][1792-1822] «إن الشعر، حقا، شيء عُلوي وهو مركز المعرفة ومحيطها في آن... وهو الذي يستوعب كلّ علم، وإليه ينبغي أن يُردَّ كل علم، إنه في الوقت عينه كل المناهج الفكرية، وزهرتها»[40].

إن شرعة الشاعر العربي المعاصر في الخليج العربي والجزيرة العربية تنسحب اليوم على قضايا معاصرة، بعد أن خرج هذا الشاعر من إقليم البداوة إلى إقليم المدينية الحديثة بكل انجازاتها/ لكن الموروث في العادات والتقاليد والمفاهيم لايزال يشدُّ به إلى

البؤر الأولى. من هنا يبدو أن هذا الشاعر لم يركّز شخصانيته الطامحة إلى ما يريد. ولو تلقف شعره من بعيد مؤثرات الأحداث التي تدور من حوله في مختلف انحاء الوطن العربي. فالشاعر هذا قد خرج إلى مسافة ما من حد الوطن الأكبر. ففي البحرين مثلا، بعد أن تَشَرنَقَ الشاعر في دائرة الفردية المعزولة بسبب قانون الطوارىء الذي فرض على البلاد، وما «ان عادت الصحافة إلى الصدور من جديد إثر حركة منتصف الستينات الشعبية السياسية ورفع حال الحظر وقانون الطوارىء. حتى انطلق الشعراء الجدد – وكلهم من الشباب الفتي الذي ينتمي معظمهم إلى الطبقات الوسطى والفقيرة يعبّرون عن قضايا الواقع المحلي [وعن قضايا الوطن الكبير] تعبيرا شعريا حيا تسوده نبرة رومانسية حزينة أو حال من التفاؤلية، مفيدين في ذلك من منجزات القصيدة العربية الحديثة التي كانت ثبّتت أركانها في عدد من البلاد العربية على أيدي المعروفين من شعرائها الروّاد.[41]، وإن ديوان قاسم حداد «البشارة» مثلا. لا يبعد في أجوائه ومنحى قصائده من دواوين السيّاب: «أنشودة المطر» و«المعبد الغريق» و«منزل الاقنان».

أما في الإمارات العربية المتحدة، فلم تكن الحال ببعيدة عما كانت في البحرين، فإن جيل ما بعد الستينات قد واكب شعراء هذا الجيل الأخير كما واكب مختلف الأحداث التي عصفت بالوطن العربي ابتداء من هزيمة 1967– إلى حرب تشرين (اكتوبر 1973)، إلى الحرب في لبنان (1975-1990) والغزو الإسرائيلي للبنان (1982) ومجازر صبرا وشاتيلا، وأخيرا ثورة الحجارة [42]. وإذا راجعنا دواوين عارف الخاجة نقع على صور لهذه الأحداث وكلها تدور في هذا الاطار.

ومثل هذا القول ينسحب على جيل السبعينات وما بعدها من شعراء المملكة العربية السعودية. وإن مجتمع المملكة شهد تحولا هائلا في السبعينات بعد الطفرة المادية التي أحدثت هزة وخلخلة في البنى الاجتماعية والاقتصادية لم يحدث مثلها من قبل[43] فكتب الشاعر السعودي المعاصر عن نكبة فلسطين وما تفرع عنها، والعمل الفدائي والتشرذم العربي والذود عن حياض الوطن، مثلما كتب عن القيم الاجتماعية والإنسانية والاشجان العاطفية. فتنوعت حتى عند الشاعر الواحد اغراض وتيارات

أدبية بين : قومية ووطنية، ودينية، واجتماعية، غنائية، يؤلف الغزل فيها، الحّيز الأكبر، وهذا ما نلاحظه في دواوين محمد الثبيتي ، ولا سيما ديوانه: «عاشقة الزمن الوردي».

فهل ، في هذا المتحد الاجتماعي والقومي بين الشاعر وواقعه عملية توافق مع البيئة [Adaptation] أو مسألة تشاركية تضامنية [Associativite]؟

إن الشاعر مِفَنٌّ (فنان) «وليس ذا ارادة حرة يسعى إلى رغباته الخاصة، وإنما هو شخص يسمح للفن أن يحقق أهدافه من خلاله. وقد تكون له بوصفه كائنا بشريا أحوال وإرادة وأهداف شخصية. لكنه بوصفه فنانا يعد إنسانا بمعنى أسمى، فهو «إنسان جمعي» يستطيع أن ينتقل ويشكل اللاشعور، أو الحياة الروحية للنوع البشري[44]، ومن هنا يتكون التناغم [Consonance] بين الشاعر ومجتمعه من جهة، ومن جهة ثانية، بينه وبين ذاته الشخصية النفسية، ليعبّر عن عواطفه وأحاسيسه وأفراحه وأشجانه، ويمثل هذا ينطبع شِعر الخليج العربي والجزيرة العربية بوجه عام، نظرا إلى التكوين الديموغرافي، والجغرافي وطبيعة الإنسان العربي في تلك المطارح من هذا الوطن الكبير.

وفي زمن التنوير، في محاولات التجريب المعاصرة، كيف تكون اللحمة الفنية على صعيد الفكر والعمل والتلاقي بين جميع شرائح المجتمع، وكيف يكون الالتزام أو الشاعر؟ يقول سارتر [J.p.Sartre] «إنما أسمي الكاتب ملتزما حينما يجتهد في أن يتحقق لديه وعي أكثر ما يكون جلاءً وأبلغ ما يكون كمالاً بأنه «مُبحر» [إشارة إلى رهان باسكال المشهور، انظر: [B.pasecal:Penseesx.1.]، أي عندما ينقل لنفسه ولغيره ذلك الالتزام من حيّز الشعور الغريزي الفطري إلى حيّز التفكير. والكاتب هو الوسيط الأعظم وإنما التزامه في وساطته».[45] والالتزام هذا ليس من الضروري أن يكون التزاما عقديا، بل التزام إنساني في عملية التلاقح. فالشاعر يختزن الذاكرة الجماعية، أو هو الوعي الجماعي الذي يضاف إلى الوعي الفردي. والشاعر هو لسان البيئة أو المجتمع أو القوم أو الوطن. وفي ضوء هذه المقولة يُفهم شعر الشعراء الذين ندرسهم في هذا البحث على صعيد القضايا الوطنية والقومية.

تتشكل مع القضايا الوطنية والقومية ، صورة المرأة، الموضوع الأحب في الشعر. فالحُب هو عنوان الوجود البشري والتعاطف بين ثنائية الكون. وفلسفة الحب موضوع شغل البشر مُذ كان البشر. وإن هتاف سفوكليس (Sophocle) (496 – 406 ق.م) الشهير: «أيها الحب، أيها الحب الذي لا يمكن قهره في المعركة... لا أحد يفلت منك»[46] يلخص موقع هذا الموضوع عند الناس. ولم يخلُ أدب أمة من شعر الحب وأساطيره وقصصه، وسير العشق والعشاق. ويكفي أن نذكر هنا كتاب أوفيد (Ovide) (43 ق.م – 18 م) «فن الهوى»[47] [Ars Amatoria] وما في تراثنا العربي من مثله، لندلل على ما لهذا «السيد» من تأثير كبير في نفوس البشر ولا سيما الشعراء والأدباء والمغنين. ويؤثر عن ديموستين [Demosthene] (384 – 322 ق.م) أنه هتف «الكائن الأجمل، إنه المرأة» [48]. وقد يتمكن من الشاعر هَوَسان: الهوس الشعري الذي تلهمه ربات الشعر (Lesmuses) ، والهوس العاشق الأجمل من كل شيء والذي يؤدي إلى المعرفة التامة [49] والعرب أمة شعر وأمة عشق، وأخبار عشقها وعشاقها من الشعراء وغيرهم كثيرة، وكذلك فإن كتب الحب والعشق وأخبار المحبين والعشاق تكاد لا تحصى في تراثنا القديم[50]، وإن فن الغزل في شعرنا:قديما وحديثا يشكل ديوانا ضخما كمية ونوعية. ولا يتوقف فن الحب عند العلاقة بين الرجل والمرأة، بل يتعدى ذلك إلى حال «العشق الإلهي» عند المتصوفة.

وشعراء الخليج والجزيرة العربية من ورثة الشعر العربي. وهم فروع من الدوحة العربية الأقرب إلى نفوس العرب:الشعر. وهم أبناء مقلعه وحفدة أخبار عشقه وعشاقه. فمن الطبيعي ألا يخلو شعرهم من ذكر الحب والعشق والمرأة، على ما في شعرهم من قضايا وهموم ورؤى ومحاولات تجريب... فمع قاسم حداد وعلى امتداد مساحة شعره يُختصر شعر الحب والمرأة عنده في ديوانيه «قلب الحب».. و «النهروان» والديوانان يشكلان مرحلتين لكتابة القصيدة العربية العاشقة فالأول يكتنز القصيدة ويكثفها،

والثاني يمتد على مسافة المطولات، أو القصيدة الطويلة ذات اللوحات والأصوات وهذا الديوان يتألف من قصيدتين: الأولى «الوردة الرصاصية» والثانية «النهروان». وإذ يختصر قاسم حداد تجربته في عالم المرأة بإهداء ديوان «النهروان» بقوله:

«يا لكِ

اذ تاتين مُنمنمة بحليب النهار، نهار كائنات اللذة المتناحرة في غبطة، تقودين الظلال البيضاء، ظلال مدينة غافلة تاهت في جسد المساء، مثل ذئبة تسعّر إثم العشق وتبجّل الارتواء.

إذ تطلين كالندى وتسفحين الابتسامة في عذوبة القبل، تنتشلين الاشراقة من نافذة المرجان وترصعين بها صدغ الياس والتعب.

هاتي هذيانك عاليا، يا المضيئة كي يزهو العالم بهزائمه.

إذ تلتحمين بي – ايتها النبيلة، يا الموغلة في الحب، نشهد معا مهرجان الروح، واشهد انك وحدك في قلب الحلم اميرة..(51)

[ملاحظة: لا يأتي المنادى معرفا (بأل) بعد (يا) النداء، بل يجب أن يُسبق بأيّها أو أيتها. وقد خالف الشاعر هنا أصول القواعد].

فإن صورة المرأة تتخذ عنده أشكالا مختلفة، وفاقًا للحال الشعرية أو الرؤية الفكرية. فالمرأة هذه هي: الأم الرؤوم، كما في قصيدته «ثورة.. من الداخل»(52) وهي: «شهرزاد»(53)، وهي : الأم / الوطن، أو الوطن/ الأم كما في قصيدة «زهرة الحزن»(54) إلا ان كتاب الحب ذا حالات العشق المتعددة عند هذا الشاعر هو ديوانه.. «قلب الحب»، ويشكل هذا الديوان «نشيد الانشاد» لقاسم حداد، كما نشيد سليمان. فالحبيبة في هذا الديوان: كلمات، ونخلة، وموسيقى، وتاج الذات، وجحيم حميم، وجوهرة العذاب، وحكايات العشق تختصر بالقصيدة التالية:

«في الشلالات

التي توّزع حكايات الخطوبة والزواج

التقى عاشقان

اختارا لهما حكاية تليق

لكن
لم تأتِ كل الخواتم على مقاسهما
ولم يجدا سريرًا يسعهما
ولم تعجبهما موسيقى من العزف
لذلك عادا إلى ذلك الشلال
وأعطياه حكايته
التي لم تكن مناسبة ابدا
لم يدخلا في الخطوبة ولا الزواج
ولكنهما مايزالان في العشق»[55] [الأصح: لا يزالان]

وقاسم حداد في هذا الديوان يترسّم أجواء جوزف صايغ في كتابه: «كتاب آن – كولين» [56]، ونزار قباني في ديوانه «كتاب الحب»[57]، حتى ان حداد يكاد يقبس عنوان ديوان نزار قباني، فهما : «كتاب الحب» و «قلب الحب» فمثلا عندما يكتب جوزف صايغ:

«ماذا تفعل الحروف ماذا تصنع الابجديات التي لم تكتبكِ؟
كيف تُلفظ الحروف الخالية من اسمكِ؟
كيف تكون لغة لستِ فعلها المطلق!؟

انت روح اللغة، انتِ
النُشدان،...
بكِ تُعاد الكلمة
إلى الشعوب المحرومة»[58]

يكتب قاسم حداد:

«... انا لا أستطيع
وليس بوسعي
ولا أريد

أن تغيبي عن كلماتي

لأنك أنتِ كلماتي

هل بوسع الكلمات أن تُكتب

بدون الكلمات؟؟؟»[59]

وعندما يكتب نزار قباني:

«محفورة انتِ على وجه يدي

كاسطر كوفية

على جدار مسجد

محفورة في خشب الكرسي.. يا حبيبتي

وفي ذراع المقعد

وكلما حاولتِ أن تبتعدي

دقيقة واحدة

أراك في جوف يدي»[60]

يكتب قاسم حداد:

«صليل كلماتكِ يحيط بي كخاتم الحُب

اخبىء قلبكِ في قلبي

واظل محاصراً

بين جحيم هاجم

وجحيم كامن

واصلي

يانار.. كوني بردا وسلاما على العاشق»[61]

وتمضي رحلة العشق مع قاسم حداد في أجواء من الذوبان بالحبيب، وكأن قصائده نوع من الابتهالات أو الصلوات أو النجاوي يبلغ العشق معه في ديوانه «النهروان» حدا من اللعبة البلاغية تترجّح بين الغموض والرؤيا أو الحَدس ، حيث تتشابك الرؤى، فيغدو الشاعر ناسكا متهجدا، أو عاشقا شبقا. وتختلط الأمور بين

الشبق والسياسة والتاريخ والوطن بتجريد لغوي حتى اللامعقول، أو الرموز الموغلة في الإبهام، حيث يغدو الشاعر أسير رؤياه الضبابية وهو بين سديم العقل وأديم المادة، فإذا هو العاشق التراثي السياسي الداخل في لعبة الموت والخيانة، أو أسر السبايا، فيهتف:

«مريض من الحُب والاحتمال

شريد وينساب في الأرض / والكلمات احتفال قتيل

ويهلع في وحشة الرمل

أسراره الجنس والموت

اخباره في النساء اللواتي اختبلن اشتياقا/وينساب

احلامه ببرق الليل، والحرف والبرق أسرى له

يحتذي هداة السرج في صهوة مصطفاة/ويشرد»(62)

وإذا كانت مؤلفة كتاب «نساء الإمارات، الفرنسية كريستين سورينا، قد وصفت المرأة الخليجية وصفا حيا كما في قولها «حينما تتحدث إليك المرأة من الإمارات، استمع جيدا لما تقوله بعينيها، إن سحرا سريا ينبعث من نسوة الإمارات المقنعات، وإن أي أحد يستطيع أن يقرأ عبر فتحات اقنعتهن الجلدية سيفتن بسحر عيونهن السوداء أو يغرم بالنظرة التي تحترق عبر ثنايا الخمارات السوداء، ولا يمكنه أن يتجاهل الشخصية القوية أو الأناقة الهائلة التي تظهر من خلال طياتها المزخرفة... إن نساء الإمارات لَسنَ تلك الأشباح السوداء التي يعتقد بعضهم بأنه صادفها، إنهنّ سلطانات هذا العصر وأميراته اللواتي تمكّنّ بصورة متناغمة من الجمع بين رقة الشرق الفاتنة ودماثته الاسطورية والعادات الاجتماعية الغربية الحديثة، والتي لا يمكن للمرء أن يتجاهلها... إنها مقارنة بين اللؤلؤة التقليدية الحقيقية وأجهزة الكومبيوتر المنطقية. إنها مقارنة بين ماضٍ تلاشى ولكنه حاضر دائما وأساليب الحياة العصرية.

إن المرأة في الإمارات تنقش الحناء بشكل زهور على يديها وتجعل قدميها خفيفتين بل وأكثر نعومة وليونة، وكأنها لاتزال تسير فوق رمال الصحراء التي يعرفها أسلافها طوال حياتهم... لا تنسى الحناء ، فهي لم تستبدل بأشهر العطور الفرنسية، ولن يحدث ذلك مطلقا.

إن نسوة الإمارات سيتطلعن دائما إلى المستقبل، وفي العصور السابقة تحملن بشجاعة وحزم مسؤوليات ديارهن وقراهن وتربية أطفالهن، بينما ينتظرن ويترقبن بلهفة عودة القوارب في نهاية موسم الغوص..»[63]، واليوم لا يترددن بممارسة الأساليب العصرية حتى في أوروبا نفسها.

إن وصفا كهذا للمرأة العربية في دولة الإمارات يُستشف منه وصفا شعريا أخاذا، فكيف الحال إذاً مع الشاعر الإماراتي عارف الخاجة؟

ليس في شعر هذا الشاعر شيء مما جاءت به الكاتبة الفرنسية وإنما المرأة في شعر الخاجة فتندرج في سياق القصيدة السياسية أو القصيدة الوطنية بلمح أو إشارات سريعات وكأن هذا الشاعر قد رصد شعره للوطن والمقاومة والغضب والاحتجاج، وأهم أنثى في شعره هي بيروت الوطن والقضية.

«حين تلملم التاريخ للفقراء
تبسط شعرها
فوق الزمان
وفوق عشاق البلاد النائيه
بيروت يا حسناء تحملنا
على نهد السواقي قبلتين
تحلقان امام شمس ثائره
نلقاكِ في روح السماء
وفي البراري
في عيون البحر ذاكره
تهيّج في العشيق الذاكره»[64]

وهكذا يرتفع شعر الحب عند عارف الخاجة إلى مستوى قضايا الوطن حيث تندمج المرأة بالوطن. والمرأة – تالياً – هي وطن الرجل..

أما في المملكة العربية السعودية فإن شعر الغزل يشغل مكانا وسيعا حتى ليشكل معظم الانتاج المنظوم بالنسبة إلى سائر الأغراض الشعرية. وهذا الفن عند

الشعراء السعوديين يترجّح بين الأسلوب القديم والأسلوب الحديث المعاصر. وهو وإن تقلّب بين الغزل الخفير والغزل المكشوف، فإن للتطور العام الذي حدث في المملكة أثرا في ذلك. «ولم يختلف شعراء الجزيرة العربية عن الشعراء القدماء والمعاصرين في البلاد العربية المجاورة في التعبير عن خلجات قلوبهم وعواطفهم اختلافا كبيرا. فلقد أخذوا من القدماء النموذج المثالي للمرأة. فهتفوا له، وقاسوا عليه جمال فتاتهم فإذا بالفتاة المثالية في الجاهلية من حيث جمالها هي هي، ولم تنقص بعد ما يقرب من ألف وخمسمائة عام أو يزيد. كما قلدوا القدماء في كثرة الحديث عن أنفسهم مدحا وإطراء، وفي شرح لواعج أفئدتهم دون التعرض إلى الكلام عن مشاعر الحبيبة وعواطفها إلا ما ندر. كذلك كانوا كأسلافهم الشعراء، فيهم الشاعر العفيف، وغير العفيف. وفيهم متصنع الحب لا هو بالعفيف ولا غيره، لأنه يتصنع ولا ينفعل.

والصلة وشيجة بينهم وبين إخوانهم العرب في البلاد المجاورة، حين أخذوا منهم حرية التعبير عن العواطف دون وجل، والدخول في وصف بعض لحظات الوصال، أو أماكن التلاقي في البلاد الأجنبية والتغني بأمور لم يألفها أبناء الجزيرة كشقرة الشعر، والسير معا على ضفاف جدول، أو الاجتماع معا في مجلس عام. وكذلك في صب هذه العواطف بقوالب جديدة، شاعت في البلاد العربية ولم يكن لها وجود في قلب الجزيرة»[65].

ويحمل هذا النوع من الشعر سمات البيئة ومعالمها من صحراء وأرض وسماء وجبال وبحار ومقدسات وتقاليد وأعراف ورجولة وعفة وتماسك شخصية ورقة عواطف، مثلما يحمل بعض سمات العصر وتطور الحياة الاجتماعية وعلاقة الشاعر بالمرأة ولاسيما خارج حدود البيئة المحلية.

وشعر الشاعر محمد الثبيتي في دواوينه الثلاثة التي بين يدي يكاد يكون مقتصرا على شعر الحب والمرأة.. وغزله أخذ من الصحراء بطرف ومن المعاصرة بطرف آخر، ومهما حاولنا أن نجد له مسوّغات، فإنه في مداه البعيد شعر تقليدي بدوي صحراوي والشاعر نفسه يقول في قصيدته «صفحة من أوراق بدوي»:

«ماذا تريدين؟ لن أهديك راياتي

ولن أمد على كفيك واحاتي

أغرك الحلم – في عَينيك مشتعل. [الصواب مشتعلا]
لن تعبريه.. فهذا بعض آياتي
إن كنت ابحرت في عينيك منتجعا
وجه الربيع، فما القيت مرساتي
هذا بعيري على الأبواب منتصب
لم تعشُ عينيه أضواءُ المطارات
وتلك في هاجس الصحراء أغنيتي
تهدد العشق في مرعى شويهاتي»[66]

هذه القصيدة في وجهها الآخر، مشابهة لقصيدة نزار قباني «الرسم بالكلمات»[67]، وإن كانت قصيدة نزار قصيدة مكشوفة، فقصيدة الثبيتي موغلة في العناد الصحراوي، والتقليدية البدوية والاعتداد بالنفس والحب المكبوت.

ويقابل هذه القصيدة عند الشاعر نفسه قصيدته الحارة «ليلة الحلم وتفاصيل العنقاء»[68]

ومن المفيد أن نسجل هنا، أن المرأة مع محمد الثبيتي، وشعراء الجزيرة بعامة، تأخذ شكلا من الحنين الرومنسي الذي يجتاح هؤلاء الشعراء ولاسيما في شعر الحب. وهو الحنين إلى الصحراء بحثا عن وطن مفقود، فتأخذ معادلة الاغتراب والواقع واجهة صدامية بين الحلم/الواقع، والواقع/الموجود.

وقد يكون شعر المرأة وعلاقتها بالمدينة «حلقت حول المدينة» موقفا من المدينة عينها..

احتلت المرأة أيضا مكانة ذات قيمة دلالية تتجاوز الأطر التقليدية في معادلة الوطن والعشق، مثلما كانت اضاءتها اضاءة اشعال لنار الجرح لا اضاءة كشف للظلمة، كما عند محمد الثبيتي [69] في قصيدته: «آيات لامرأة تضيء»[70].

وهكذا ترتقي صورة المرأة في شعر الحب في الجزيرة العربية من الصورة التقليدية المكررة الى صورة أكثر تجريدا وحداثة، ولا سيما مع شعراء المرحلة الأخيرة من هذا القرن، لتصبح معضلة وجودية فكرية بعد أن كانت هاجسا رومنسيا وجدانيا.

✲✲✲✲

وبعد دراسة البعد المضموني عند الشعراء: قاسم حداد، وعارف الخاجة، ومحمد الثبيتي، لابد من كلمة حول بنائية القصيدة عندهم في عدتها الشكلية ومستلزمات النص [Accessoires]، ونمثل على العناصر البنائية للقصيدة المعاصرة عند الشعراء هؤلاء بما يلي:

1 - التجربة

2 - معمارية القصيدة

3 - استخدام الرموز

من دون التوغل في دراسة موسيقى الشعر والصورة الشعرية واللغة والأسلوب.

1 - التجـربـة

التجربة الشعرية هي تنامي التجربة الشعورية وتفاعلها داخل الذات الشاعرة وفيضها نحو الذات الأخرى، ذات القارىء أو السامع.

والشاعر نفسه قد يكون الذات الشاعرة وذات القارئ في آن. فالقصيدة هي ذات المفنّ في حال الكتابة، وهي ذات القارىء حين يتأمل الشاعر قصيدته كاملة. وبطبيعة الحال، فإن مقومات هذه التجربة تقوم على الماضي والحاضر معا. ففي عملية الاستبطان [Introspection] وعملية استعادة الأحداث الماضية أو الاستذكار [Retrospesetion] تقف دوافع القصيدة [Motifs] ونزعاتها [Tendances] لتشكل التجربة في مضمونيها النفسي والاجتماعي معززة بالتراث الثقافي أو المخزون الثقافي لدى الشاعر فيتألف المنهج الشعري/النقدي البسيكو – سوسيو – ثقافي [-Psycho Socio-Culturelle] في بنائية القصيدة مضمونا وشكلا. وهنا تدخل التجربة الشعرية حيز العمل الفني الذي يظهر على أنه موضوع للمعرفة «ذاتي التكوين» ذو وضع انطولوجي خاص. فالشعر عملية اكتشاف ذات طبيعة صوفية في جوهرها. وليس هو فلسفة بديلة، إن له مقوماته وأهدافه، وهو لا يُحكم بقيمة مادته، بل بدرجة تماسكه وقوته الفنية. والأدب ليس معرفة فلسفية ترجمت إلى تخيل وشعر بل الأدب يعبّر عن اتجاه

عام نحو الحياة، وإن الشعراء عادة يجيبون بشكل منهجي عن مسائل هي أيضا موضوعات فلسفية، سوى أن الصيغة الشعرية للجواب تختلف باختلاف العصور والأوضاع[71]، وقيمة الشعر كامنة – ليس فقط في كونه جزءاً أو صورة من العالم الحقيقي، بل هي في كونه عالما قائما بذاته كاملا ومستقلا.. وفق كلام الدكتور «برادلي» ويكتسب صفة العظمة حينما يتحقق فيه شيء من روح الإنسانية، وحينما يحتل هذا الفن مكانه المنطقي في النظام الكلي للحياة الإنسانية[72]، فميلاد القصيدة مرهون بقطبين هما: العالم والإنسان. فالشاعر هو الذي يأسر السماء والأرض داخل قفص الشكل [73]، من هنا يمكن أن تُفهم التجربة الشعرية أنها التجربة التي «للأنا» وتثير فيها آثار تجربة مشابهة من حيث موقعها من «الأنا» وهي التجربة الخصبة بالنسبة إلى الشاعر أعني مَنْ يحمل الإطار الشعري باعتباره الطريق إلى استعادة «النحن»[74].

فشاعر مثل قاسم حداد يعبر عن تجربته الشعرية بقوله:

«ناتي لكم كلامنا محمل بالشوق والفزع
محمل برعشة العصفور
بانتفاضة القلوب

....

بكاؤنا يغرق في بكائكم
ويرفض الوداع

....

ناتي لكم لأننا نعرفكم أكثر من حياتنا
نعرف أن نبضة القلب التي ترقص
في صدوركم
ترقص في صدورنا..
هل تفتحون الباب؟»[75]

هذا الكلام الذي يحاذي قول فكتور هوغو [V.Hugo]، «عندما أحدثكم عن نفسي أكون أحدثكم عن أنفسكم»[76] ، يحدد علاقة التجربة الشعرية بين الشاعر والآخر، حتى الشاعر الرومنسي الذي اتهم بالانفرادية والعزلة، هو قريب من الآخرين. ومن هنا

أيضا تتلاحم (الأنا) [Ego] «بالنحن» في جدلية التجربة الشعرية، فكيف اذا كانت المسألة تتعلق بالقضايا المصيرية أو الجماهيرية، أو القومية؟.

وإذا كانت الأبيات الآنفة رومنسية تحدد العلاقة بين الشاعر والآخر، فإن الأبيات التالية:

«تمزقت أقنعة الورق
تقدم الغلاء
لا شيء في الطريق سوف يوقف النداء
لن ينقذ التاريخ مَنْ يموت بالغرق

....

ياأيها الإنسان
حين تكون الثورة المنتصرة
طريقنا للقدس والجليل
حين يكون خنجرا في ظهرنا
والشرف النبيل
ليس أمام القدم المقتدرة
ودربنا الطويل
غير طريق النار والإنسان
يا أيها الإنسان»[77]

تدلل على تجربة شعرية متقدمة حيث يتلاحم الشاعر مع شعبه في التعبئة من أجل الثورة والتحرر. وهكذا تنتقل التجربة الشعرية من الصعيد الذاتي إلى الصعيد الموضوعي على غنائية شفافة. وقاسم حداد عبر مراحله الشعرية وقد ترجح بين رومنسية جديدة وواقعية حادة، ولا معقولية سريالية غامضة، ينبض شعره بعرق الحياة والناس والوطن والأمة.

وإن شاعرا مثل عارف الخاجة يكتب على غلاف أحد دواوينه:

يكفي فــــؤادي أبا مـــــروان أن دمي
يمسُ صـــــوتك كي يلقى به وطني[78]

يطلعنا على تجربته الشعرية التي تتناغم بين الذاتية الغنائية والوطنية الثائرة. ولا غرو في ذلك فعارف الخاجة قصر دواوينه المنشورة في الناس على شعر الثورة والمقاومة والوطنية والاحتجاج والرفض، وإن كنا نلمح عنده فسحات من غنائية الحب والغزل. وكأن هذا الشاعر مسكون بالثورة التي لاتزال تغلي في عروق الشباب العرب ولا سيما في هذا الزمن والأمة بين النطع والسيف.

أما الشاعر محمد الثبيتي الذي يكاد شعره يقتصر على الغزل، إلا بعض الانقشاع الضيق في حلقة الوطن، فإنه يمزج أحايين قليلة أحزان الوطن والطفولة بالعشق والجسد، ليخرج من الأنا الشاعرة إلى النحن القومية، فتكون قصيدته «البشير»[79] نوعا من الشعر التلاحمي بين الشاعر والجمهور.

2 - معمارية القصيدة:

إن معمارية القصيدة عند الشعراء الثلاثة موضوع هذا البحث، متفاوتة في ما بينهم. ومتفاوتة لدى الشاعر الواحد أيضا. فقاسم حداد الذي بدأ شعره بمعمارية من طراز معمارية حركة الشعر الحر ورعيل شعراء الحداثة كالسيّاب والبياتي ويوسف الخال وصلاح عبدالصبور. كانت القصيدة عنده من شعر التفعيلة، ومتوسطة الطول، تنشد إلى النمطية الشعرية القديمة، أخذت ترتفع إلى مستوى القصيدة المطولة في دواوينه :«خروج رأس الحسين من المدن الخائنة»، و «الدم الثاني» و «النهروان»، لتعود فتدخل في الاكتناز الشعري كما في دواوينه «قلب الحب» و «انتماءات»، و«القيامة» لتتماسك أكثر وتصير قصيدة قصيرة في ديوانيه «القيامة» و «يمشي مخفورا بالوعول»، لتصبح هذه القصيدة في نتاج الشاعر الأخير قصيدة الومضة، أو «الشطحة الشعرية» أو «البيت الشعري» ، حيث تتكون القصيدة من كلمات أو أبيات لا تتعدى عدد أصابع اليد.. وهذا متبدّ في ديوانيه :«شظايا»، و «عزلة الملكات»، ومن الملاحظ أن قاسم حداد أفاد في تجاربه الشعرية عبر مراحل شعره من الشاعر أدونيس في ترسيم خط حداثي مكثف للقصيدة العربية المعاصرة. ولو راجعنا

مجموعات أدونيس الشعرية ومجموعات قاسم حداد لتشكلت أمامنا خريطة لهذين الشاعرين متوازية في كل منهما. وأمثل على ذلك بما يلي:

دواوين أدونيس	دواوين قاسم حداد
- أغاني مهيار الدمشقي	- القيامة
- كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل	- انتماءات
- المسرح والمرايا	- شظايا
- المطابقات والأوائل	- عزلة الملكات
	- يمشي مخفورا بالوعول

ومع اكتناز معمارية القصيدة عند قاسم حداد تكثفت لغة القصيدة وأصبحت الكلمات صيغة برقية، تحمل الشحنة الشعرية وتتوزع على صفحات البياض لتشكل مع هذا البياض روح النص وبُعْدَه الفكري والشعري والرؤية الحدسية لألق القصيدة [80] المتفجر من استخدام الكلمات المحددة وترتيبها بشكل زخرفي يدخل في نطاق الفن الزخرفي العربي «الأرابيسك» [Arabesque] أو ان القصيدة تصبح «رمية نَرد» [Uncoupdedes] في كلماتها وتشكيلها المعماري كما عند ملارميه [Mallarme][81]. فالاعتبار يكمن في أن اللغة الشعرية هي عمل أسلوب، وأن الفعل الأساسي هو ان الشاعر لا يتحدث كسائر الناس، فلغته غير عادية، إنها شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا. فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري [82]، وهكذا يتمثل التكثيف الشعري في السعي نحو تكثيف البناء الشعري: لغة وصورة وموسيقى، ذاك أن الشعر بالدرجة الأولى عمل فني جمالي.

وإن التلاعب في حركية القصيدة العربية المعاصرة مع قاسم حداد والتي مرّت بمراحل تجريب مختلفة من القصيدة المتوسطة إلى القصيدة الطويلة، إلى القصيدة القصيرة، فالقصيدة /البيت، أو الكلمتين، أي المختصرة باللمحة الشعرية السريعة «القصيدة الومضة، [Le Poemeflash] يُدخل تجربة هذا الشاعر في حيّز الرمزية ولاسيما كما فهمها ملارميه، ورامبو [Rimbaud] وفرلين [Verlaine]. وإن الكلمات

بما هي ذات معان تشكل القصيدة بما يثيره بناء هذه الكلمات كأصوات، لا بما يثيره بناء الكلمات كمعان. وهكذا تغدو القصيدة بناء صوتيا كلاميا، لا بناء أفكار. وينص عزرا باوند [Ezra pound] أن كل كلمة «مشحونة بالمعنى»[83] . وهكذا تصير التجربة الشعرية مع قاسم حداد تجربة ذات مراحل تبدأ من الكلاسيكية – الرومانسية، إلى الواقعية إلى الرمزية، فالدادائية. فالسريالية المعقدة أو اللامعقولة، وكأنه في نهاية المطاف يرش الكلمات رشاً ليؤلف منها القصيدة. وهذه وإن كانت مكتسبة من أدونيس، أو من التراث الشعري الغربي المعاصر، مع شعراء الحداثة الغربية وأساتيذهم، فإن لنا في التراث العربي ما يشبه هذه الأفعولة. فقد روى كتاب «الأغاني» في خبر الشاعر البغدادي أبي العبر أبي العباس محمد بن أحمد بن عبدالله بن عبدالصمد بن علي بن عبدالله بن العباس بن عبدالمطلب [791 م-؟] وكان صالح الشعر مطبوعا، أنه كان يجلس على الجسر في بغداد ومعه دواة ودرج، فيكتب كل ما يسمعه من كلام الذاهب والجائي والملاحين والمكارين حتى يملأ الدرج على الوجهين، ثم يقطعه عرضا وطولا ويلصقه مخالفا، فيجيء منه كلام ليس في الدنيا أحمق منه[84] [أحمق هنا معناه ألطف، الطرافة]. وبذلك يكون أبو العبر قد سبق تريستان تزارا [Tristan Tzara] الممهد للسوريالية في كتابة القصيدة الحديثة الحداثية الدادائية، وسبق جميع شعراء الشعر الحديث والحداثة الغربية في بناء القصيدة لغويا. بل في استخدام اللغة بشكل مغاير، وفي شكلانية الحداثة يُفهم كلام رولان بارت [R.Barthes]:« إن الشعر الحديث وبما أنه ينبغي تمييزه من الشعر الكلاسيكي وعن كل نثر، يدمر كل الطبيعة الوظائفية المباشرة للغة» [85]وفي هذا السياق أيضا يقوم مفهوم جورج مونان [G.Mounin] في النقد العصري أن الذي يميّز لغة المبدع هو «كل ما لا ينتمي لدى استخدامه الكلمة إلى تجربة كل الذين استخدموا تلك الكلمة في تلك اللغة»[86].

وفي سبيل شعر عظيم في قصيدة مشدودة الأركان ، قرر عزرا باوند [E.Pound] «أن الشعر العظيم هو بكل بساطة، لغة مشحونة بالمعنى إلى أقصى درجة ممكنة»[87] ، والشاعر قاسم حداد في سبيل لغته الشعرية يقول: «لغتي ملطخة بي ولا تفسرني القواميس» و «تضيق بي اللغات»:

و«ادخلت الحروف في فوضاي.

وفوضتها أمري

وفاضت روح الحروف في روحي»[88]

فهو يلعب بالحروف مثلما يلعب بالكلمات. فالضاد مع الفاء يعطيان حفيفًا وهديلاً، وإدخالهما مع حروف المد واللين يعطي نفسا طويلا ممدودا كأنه زفير الأسى أو التعب، فيرتاح الشاعر إلى هذا المد.

وتتنوع قصائد قاسم حداد بين القصيدة العمودية التقليدية وقصيدة التفعيلة، وقد يتجاوب غير بحر في القصيدة فتصبح من مجمع البحور، إلى قصيدة النثر، وكلها تجارب حاولها قاسم حداد من أجل تطويع بنية البحر العروضي أو الموسيقى الشعرية العربية. وهذه التجارب هي بنت حركة الشعر الحر التي لها جذور راسخة في التراث العربي وحركات التجديد في موسيقى الشعر العربي.[89]

أما معمارية القصيدة عند عارف الخاجة فتأخذ أنماطا متعددة: من القصيدة المتوسطة إلى القصيدة المطولة ذات البناء الدرامي والنَّفَس الملحمي. وهذا القول ينسحب على شعر عارف كله، إلا تلك القصائد القليلة التي بنيت بالطريقة التقليدية.

إن النَّفَس الطويل الذي يشيع من معظم شعر عارف الخاجة يدل على رسوخ هذا الشاعر في حقل الشعر العربي المعاصر.. واستجابة لدواعي القصيدة من حيث الموضوع والرؤيا والحَدس، نستشف من خلال دواوين هذا الشاعر، ان هذه الدواوين تشكل مضمارا امتداديا لقصيدة طويلة، فتؤلف الدواوين الأربعة لعارف الخاجة قصيدة واحدة ذات حركات وأصوات مما يدخل شعره في نطاق الشعر السمفوني ذي الحركات المتعددة.[90] على غرار السمفونية الموسيقية في تراثات الأمم.

وإذا كان عارف الخاجة قد كابد القصيدة العربية الموسقة تقليديا والمبنية بناء عموديا، فإنه في قصائده الطويلة يلتزم التفعيلة نهجا. وقد يضمّن بعض قصائده من الشعر الحر أبياتا ذات بناء تقليدي. وكأني به يريد التدليل على أن الشعر العربي مهما حاول التجريب والخروج من أسر نمطية الشعر القديم يظل مشدودا إلى الأصول التي

خرج منها. واللافت عند هذا الشاعر أيضا أنه في قصائده /المطولات يضمّن تلك القصائد أبياتا من الشعر الشعبي الدارج باللغة المحكية،[راجع مثلا قصيدته «علي بن المسك التهامي يفاجىء قاتليه»]، وهذا متأت من مفهوم سوسيولوجي ان الشاعر هو ذاكرة الشعب وحافظ تراثه وأن الشعب يطرب لشعره القومي العامي فهو شعر الفطرة والعفوية والنبض الحي التلقائي. ولم يكن عارف الخاجة متفردا في هذه الأحدوثة في الشعر العربي المعاصر، فقد كابد قبله هذه النمطية بعض شعراء الجنوب اللبناني المعاصرين مثل : محمد علي شمس الدين(91).

وإذا كانت لغة عارف الخاجة مأخوذة من قاموس العصر ولغته، فلا نعثر عنده على كلمات وحشية، أو الفاظ قديمة مُستلة من القاموس التراثي، فإنه لايتورع - تاليا - من اللعب على الحروف /الأصوات، في مقاطع متتالية من بضع قصائده، كما في النموذج الآتي:

«اوَ لمتم ذنب جريحٍ يتوقّدْ
أم رعشة قدٌ يلثم قدّا كان وَقَدَ
قَد قُدَّ الصحوُ فاصبح قبوا
تقبو الشرفةُ عن أعيننا
فخيالاً أن نكبُرَ أو نهوى
ودمشقُ زمانًا امنيةً
قُلنا:
أم والليل إذا عَسعَس
صُبحٌ بالشكوى يتنفَّس
أغنيةُ الدرب تراودنا
ننعسُ والأمن فلا يُنعَس
قلنا:
جَنبٌ وجنوبٌ او جُنُبٌ
يتجنَّبُ جُندبنا الجِنّا
جئنا ليجادلَنا جَرَبٌ
جندٌ مرجلُهم ما جُنّا..(92)

الشاعر هنا يتلاعب على ثلاثة حروف / أصوات ، هي: القاف والسين والجيم، ويشتق من أجل هذه الأصوات الفاظا متجانسة اللفظ ويحاول أن يجد لها تماثلا [Assimilation] في الدلالة والسيمياء ليثير في ذهن القارئ ونفسه جواً إيحائيا يرافقه الاتصال المفهومي لبعض الحركات والإيماءات والالتواءات في الصوت فيزيد هذا من صلابة الاتصال كونه يعبّر طبيعيا عن انفعالاتنا ورغائبنا ونوايانا... وبعض هذه العلامات الطبيعية قائمة في حال كامنة داخل اللغة عينها(93).

وإن تتابع الأصوات المشار إليها في مقاطع القصيدة وهي بين مهموس ومجهور ومقلقل وصفيري يفيد القلق والحذر والتبّرم وكأن الشاعر أو القارئ أو السامع يعيش حالاً من الهمّ والكابوس الضاغط.. وهذا التخريج نجده في قول الدكتور كمال بشر عن الأصوات العربية، إذ يقرر أن القاف صوت انفجاري والجيم صوت انفجاري – احتكاكي، والسين صوت احتكاكي(94) وهذه الأصوات عند ورودها في الكلمات تشكل فونولوجيا معنى دلاليا يعبّر عن الحال النفسية عند الناطق بها.

وظاهرة التلاعب بالحروف/الأصوات في اللغة العربية ليست جديدة أو طارئة بل لها مظاهرها في التراث، وهذه الظاهرة تدل على اقتدار وصنعة وهي إن كانت كذلك، فإنها تاليًا تبيّن عن تكلف ليس الشاعر بمضطر إليه.ومهما كانت اجتهاداتنا فيها ههنا، فإننا نسمع من خلالها ألحان رباب أو نَقرَ إيقاع يتردد من أعماق الصحراء.

والشاعر في الاستغلال اللفظي ربما يجدد الكلمات ويولد التعابير فيفجىء ويحيّر. وهذا كان شأن شكسبير [Shakespeare] (1564-1616)، وملارميه، ونفر من الصوفيين العرب، وربما سَبّح الشاعر في ملكوت كلماته على بعض الهلوسة، مثل رامبو [Rimbaud]. الذي لوّن بعض الحروف /الأصوات. فالألف (A) سوداء، والواو (0) زرقاء إلى آخر ما بدا له.(95).

وفي تجربة الشاعر محمد الثبيتي، الشاعر نفسه يخبّر عن معمارية القصيدة عنده، فقصائده في مجملها من الشعر العمودي، وقد تعمّد في بعض القصائد المزج

بين الشعر العمودي والشعر الحر الذي يمنح «التفعيلة» قدرا من الحرية لتمتد وتنحسر حسب ما تمليه «الحالة الشعرية»[96] وكأن الشاعر بهذا الكلام يعترف بأن العروض الخليلية قيود ومعوقات أمام الانسياب الشعري، وأن التحرر من أَسر التفعيلات يعطي الشاعر المجال الأرحب في التعبير عن الحال الشعرية. إذ إن الشعراء أحسّوا بوطأة الموسيقى الشعرية القديمة على أنفسهم وأحسّوا بأن مشاعرهم ووجدانهم لا يمكن حصرها بتلك البحور العروضية وأنهم بحاجة لكي يعبّروا عن الموسيقى التي تنغّمها مشاعرهم المختلفة، فانطلق الشعر انطلاقة جديدة تسنده فلسفة جمالية. وغامر بعض الشعراء مغامرة فنية للخروج بالقصيدة العربية من سجنها الذي حُبست فيه قرونًا. وقد كان لهم ذلك، فانتصب بنيان الشعر الحر، وأخذت القصيدة، معه تتنامى عضويا وفنيا تبعا لثقافة الشاعر ومحاولات التجريب المتطورة جيلا بعد جيل، وتبعا للحال النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر[97]،ولدى الشاعر الثبيتي نمط القصيدة المقطعية [Strophieverse] حيث تتنوع القوافي في كل مقطع، وحتى داخل المقطع الواحد. وقد يتشكل المقطع من عدد متساوٍ من الأبيات بين المقطع والآخر كما في قصيدة «آيات لامرأة تضيء» وهي من نمط الخماسيات. ومنها نقتبس المقطع التالي:

«حين تنطفيء امرأة في الطريق

أناولها السيف والأرغفة

وأُشعلُ من حولها الأرصفة

أعلّمها لغة النهر

بين المصبَ وبين المضيق»[99]

[الصــــواب:«بين المصب والمضــــيق». فــــبين لا تُكرر إلا إذا أضيفت إلى ضمير، وقد كررها الشاعر هنا لضبط الوزن].

وبناء على ما تقدم نفهم أن معمارية القصيدة هي الوحدة العضوية التامة في الوحدة الفنية والوحدة الشعورية التي تشكلها مجتمعة التجربة الشعرية، وكلها تعني شيئا واحداً هو هيمنة احساس واحد أو لحظة شعورية واحدة أو رؤية (رؤيا) نفسية ذات لون محدد على العمل الفني كله.[100].

3 - استخدام الرموز في شعر:

قاسم حداد، وعارف الخاجة، ومحمد الثبيتي

في مرحلة التجريب الشعري المعاصرة، ومع حوار الأشكال الشعرية العربية المتنامية في حركية الشعر العربي المعاصر، يقف نفر من شعراء الخليج العربي، والجزيرة العربية شهودا في بنائية القصيدة العربية المعاصرة.وهم في تجاربهم يقبسون من تراث حركة الشعر الحر التي أرسى قواعدها الرواد الأوائل بدءاً من الأربعينات من هذا القرن مفيدين من التراث العربي القديم وتراث الحداثة الجديدة والتراث الغربي عَبْر الأصول الغربية أو الترجمات بالعربية. وزيادة في تأصيل الحداثة العربية عمد شعراء المرحلة الأخيرة من القرن العشرين إلى استخدام الرموز والأساطير لإغناء تجاربهم والتعبير عن مكنوناتهم، وكان استدعاء الشخصيات التراثية غربية وعربية توكؤًا على الفكر الميثي [Mythique] الأسطوري أو التراث الشعبي في معتقداته أو الموروث الشعري في هذه الأحدوثة التي تعني «الكينونة»[L`Existence]. وهكذا تقترب الأسطورة بطبيعة بواعثها ومكوّناتها من الرؤى الشعرية بل هي في رموزها رؤى شعرية وصل بها الانسان الأول إلى جوهر الفرد واتخذ من لغتها التصويرية التجسدية أردية شفافة عن مقولاتها الفكرية أو بالحري مقولاته النفسية الوجدانية على نحو رأى فيه بعض العلماء (101) شاهدا على وجهة نظر عميقة في طبيعة الأشياء وفي الطبيعة والعالم..(102).

وليس لنا هنا أن نبحث في الاسطورة في تراثنا العربي ، يكفي أن نشير إلى بعض أهم مصادرها: كتاب الحيوان للجاحظ، وجمهرة أشعار العرب للقرشي، ومقامات الهمذاني، وكتاب الأغاني للأصفهاني، ومروج الذهب للمسعودي ويتيمة الدهر للثعالبي، وكتاب رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي ورسالة الغفران للمعري.

أما الدراسات الحديثة والمعاصرة التي تناولت الأسطورة وشخوصها ورموزها فلا تُحصى. وليس لنا أيضا أن ندبج مقدمة في الاسطورة ومفهومها وتطور علومها وبحوثها، بل الذي نود تأكيده هنا، هو أن الشعر العربي القديم والحديث تناول قضايا

أسطورية. وليس صحيحا أن الشعر العربي الحديث قد أفاد من موضوع الأسطورة بعد اطلاعه على الآداب الغربية وإن كانت الآداب الغربية من أهم روافد هذا الشعر. ويكفي – أيضا – أن نشير إلى الأعمال الشعرية التي كانت الأسطورة مضمونا لها، فنذكر : على بساط الريح لفوزي المعلوف، وعبقر لشفيق المعلوف، وبعض ما جاء في كتابات المهاجرين أمثال:جبران ونسيب عريضة و ايليا أبي ماضي وميخائيل نعيمة، ثم قدموس لسعيد عقل وبعض شعر جميل صدقي الزهاوي وغيرهم كثير.وإن ادخال الشعراء التموزيين وشعراء حركة الشعر الحر استخدام الأسطورة واستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر الحديث والمعاصر لم يكن فقط بدافع من التراث الغربي، وإن كان بعض الشعراء أو معظمهم قد اطلع على المؤلف «الغصن الذهبي» [The Golden Bough] الذي ترجم جبرا ابراهيم جبرا الجزء المتعلق [بأدونيس أو تموز]، فإن النفس العربية الشاعرة كانت مهيأة لمثل هذا الموضوع، وقد استرجعت بعض تراثها في شعرها.

ومثلما استخدم الشعراء الرواد في العصر الحديث الموضوعات الأسطورية والشخصيات التراثية والرموز الدلالية استخدمها شعراؤنا موضوع هذه الدراسة ، فقاسم حداد استدعى شخصيات تراثية عربية وغير عربية: سيزيف، وشهرزاد، وبنلوب، والحسين، مثلما يذكر شخصيات تاريخية: لوركا [الشاعر الاسباني]، وطرفة، والحجاج. ويذكر مدنا لها مدلولاتها: كربلاء، ودمشق، وغرناطة، وفلسطين..

ومن كلماته التي تتكرر بكثرة في شعره: الخليج، والبحر، والنهر، والماء، والأرض، والنخيل، والمدينة، والجسد، والليل.

إن استدعاء هذه الشخصيات له مدلوله الرمزي والسياسي والاجتماعي والديني، فسيزيف هو الانسان العربي المرصود على اسم الفاجعة والنضال الدائم. وشهرزاد هي التاريخ الأنثوي العربي الذي يقف بجانب تاريخ «بنلوب» الأنثى اليونانية في الدفاع عن المرأة /الحرية. والحسين رمز للتاريخ العربي المغموس بالدم.

وأما لوركا وطرفة والحجاج ومدن مثل كربلاء أو دمشق أو غرناطة، أو فلسطين. فكلها رموز لتجربة شعرية تعبّر عن الهم الواقعي في مسيرة الشاعر النضالية وهذه الرموز هي مفاتيح تجربة قاسم حداد الشعرية التي عادة ما تفتح مغاليقها الرمزية وصورها الغامضة وتعابيرها المبهمة، وهي تقع في طبيعة شخصية قاسم وسيرته النضالية المعروفة وتاريخه الوطني والسياسي المتداول حتى على المستوى العربي حسب تعبير علوي الهاشمي[103]، فهذا الشاعر عَبر تجاربه الشعرية يحاول أن يركّز المعادل الموضوعي [104] [The Objective Correlative] في القصيدة بمحوريها: المضموني والشكلي من أجل تجربة يريدها أن تتجاوز حركية الشعر العربي المعاصر ولاسيما في البحرين.

والكلمات/المفاتيح الأكثر بروزا في شعر قاسم حداد: الخليج والبحر والماء والنهر والأرض والنخل والمدينة والليل والجسد، كلها ذات دلالات لها ارتباطها بأعماق الشاعر من الناحية البيئية والنفسية والاجتماعية والسياسية، وهذه الكلمات تعني السيولة والتدفق والخصوبة والاستمرارية مثلما تعني الامتداد والانفتاح والبعد واللامدى. وكأن الشاعر يريد أن يخرج من شرنقته الذاتية الى رحابة الكون واتساعه.

يحاول الشعر العربي المعاصر الذي هو في مرحلة تجريب جديدة ايجاد شعر متماسك حيٍّ حتى اننا نجد أن اكثر الشعراء نشاطا أولئك الذين يستوحون التراث حتى قيل: «ليس من الغريب أن نجد أكثر الشعراء نشاطا في مجال الابداع، والتجربة هم كذلك أكثرهم تأثرا بصوت الماضي»[105] وإن عارف الخاجة في قصائده يستحضر الماضي من طريق الميثات [Le smythes] الاسطورية والرموز الحية من شخصيات تاريخية أو رموز نضالية، وحتى إذا ذكر مدنا فإنه يذكرها من باب الاستنجاد بالتاريخ لإيقاظ الحاضر. فإذا جئنا نعدد أسماء الشخصيات/الرموز نقع على: ابن خلف، والمجوسي، وابن ملحم، وذي النون، وعلي، والحسين، ومريم، والأشعري، وأبرهة، والمسيح، ومسيلمة، والحجاج، والحلاج، وأبي ذر، والقسّام [عزالدين]، وعلياء، وسرحان [هو سرحان سرحان]، وابن عياض، وهند، ويتناول نزيه

محمد القبرصلي وعلي بن المسك التهامي، شخصيتين تمثلان قمة النضال في الشهادة والفداء. واللافت عند هذا الشاعر أنه يجمع الرموز الدينية إلى الرموز المدينية التاريخية في عملية تعادلية بين وجهي حياة الإنسان: الروحية والزمنية.

وإذ يكثر عارف الخاجة من ذكر أسماء المدن فإنما ليركز على مواقع دلالية في مسيرة الأمة العربية النضالية ومعاركها ضد الطغيان والمستعمر واحتجاجا على الظلم والتعسف والطاغوت. وهو يجمع التاريخ القديم إلى التاريخ الحديث بمعادلة شعرية فكرية، وهذا الموقف كما يعبّر عنه ت.س. اليوت [T.S.Eliot] من المعادل، والشاعر هنا، «إن هو إلا شاعر يستطيع التعبير عن المعادل العاطفي للفكر، ولكنه لا يكون بالضرورة مهتمًا بالفكر نفسه»[106] ويقول الدكتور محمد سليمان العبودي في جيل عارف الخاجة من الشعراء: «ومما يلاحظ على هذا الجيل.. انشغاله بتطوير القصيدة أكثر من معالجة القضايا الراهنة الى درجة أن بعضهم أخذ عليهم اضعاف الفكرة من خلال الاغراق في الرمز أو الغموض..»[107]غير أن عارف الخاجة قد وظّف شعره في سبيل قضايا الأمة فهو بحق شاعر نضال ومقاومة، حتى لتظنّه أحد شعراء الجنوب اللبناني من حيث المواقف ولغة الشعر والاندفاع القومي والرؤية السياسية القومية. ورموز عارف الخاجة رموز عربية ، وظاهرة استدعاء الرموز هذه سواء أكان الرمز مستحدثا أم تاريخيا تسهم في الايحاء بأن القصيدة تتحرك في اطار عربي، ذاك أن الرمز المستحدث يستمد جميع مقوماته من الواقع المعيش، والرمز التاريخي يستمد كل مقوماته من التاريخ الاسطوري القديم وبناء على هذا يُفهم أن الشاعر يتعامل – باستدعائه الشخصيات التراثية والأسطورية، مع الذاكرة الثقافية المشتركة وينهل من مخزونها[108].

ويستدعي الشاعر محمد الثبيتي رموزا عربية موغلة في القدم ولاسيما في العصر الجاهلي، فنجد في شعره أسماء : عنترة وعبلة، وكعب بن زهير، وقبائل: عاد، وعبس، وطي، وغطفان، كما يذكر البسوس، وداحس، ومواضع: سقط اللوى، وهو في ذكره هذه الأسماء/الرموز إنما ينشد بعملية فنية إلى التداعي. وبدافع قومي يرتبط

الشاعر بالتراث الذي هو بالنسبة إليه غنى يستعيض به عن نكسات أو أمور طارئة عليه أو على مجتمعه أو أمته، فيحس بأنه غريب عن الأجواء الجديدة وبأنه مستلب حيث يصبح الاغتراب احساسا حادا بالتهجين في عالم من الزيف والتعقيد والتصنيع وبُعد عن الطبعية والعفوية والبراءة. فيلجأ الشاعر هربا من جفاف الحياة المعاصرة ونمطيتها إلى عالم أكثر نضارة وبكارة وسذاجة وينشد هذا العالم بين أحضان التراث وخصوصا التراث الأسطوري الذي يصبح عنده بديلا للواقع. واقع اليأس والمآسي والتفسخ والانفصام.[109] وتغدو الأسطورة أو الشخصية التراثية أو الرمز التاريخي منفذا لتأسيس عالم آخر جديد يرضي طموحات الشاعر ويهدىء من أوهامه وآلامه النفسية واحتكاكه المرير بالواقع الصعب. وانطلاقا من هذا الكلام تُفهم قصيدة محمد الثبيتي: «أيا دار عبلة عمتِ صباحا»[110] التي تعبّر عن الهم العربي والمأساة القومية، فإذا شخصية البطل (عنترة) شخصية مهزومة في ظروف مهزومة.

وتقابل قصيدة : «أيا دار عبلة عمتِ صباحا» قصيدة : «تغريبة القوافل والمطر»[111] التي تقف مقابل قصيدة : «ترتيلة البدء»[112] حيث شخصية «العرّاف» الكاهن تماثل شخصية كاهن الحي في التغريبة. والشاعر بينهما: عرّاف وكاهن يحلم بوطن منتظر، يقوم من صراع الموت والحياة، وينمو من الجدب بعد خصوبة. وقصيدتا الثبيتي «تغريبة القوافل والمطر»، و«ترتيلة البدء» تحاذيان قصيدتي خليل حاوي: «بعد الجليد»[113] و «جنيّة الشاطىء» [114] وتستلهمان اجواءهما، وإذا كانت قصيدتا حاوي تلجأان إلى التراث المشرقي فإن قصيدتي الثبيتي تستوحيان تراث الجزيرة العربية بكل معجمه الشعري: الشاذلية، والقهوة ، والربابة، والرمل، والعيس، والقوافل، والمطر، والراحلين، والنخل. ويعتبر الثبيتي أكثر الشعراء السعوديين توظيفا لهذه الرموز مستغلا خصوصيتها وارتباطها العميق بوعي سكان الجزيرة.[115] حتى قيل فيه إنه «شاعر أطلال الماضي»، وإن القضية التي يعيشها في شعره، هي عينها كامنة في لاوعيه ووجدانه، وهي قضية الشخصية العربية في شخصية البابلي المشرقي، فالتاريخ العربي الذي كان مشرقا بالنبوءات والحضارة والفتوح يعيش حاضرا مهينا على الصعد كلها وفي البقاع العربية جميعها، من هنا تجد مفردات صوره فهما خاصا في حركة الترميز في شعر هذا الشاعر، ويتعدى هذا الفهم إلى دور المفردة اللغوية المعبرة

عن موقع الشاعر في بيئته وفي مفهومه لواقع مجتمعه. وكذلك تُفهم المفردة التصويرية التي تشكل نصوص شعر محمد الثبيتي.(116).

خلاصــة

إن التجربة الشعرية العربية المعاصرة في منطقة الخليج العربي والجزيرة العربية تتصادى مع حركة التجريب العربية على امتداد الوطن العربي كله. وإذا كانت القصيدة العربية الحديثة قد حاولت الخروج من أسر نمطية القصيدة العربية القديمة، فإن القصيدة المعاصرة مع جيل السبعينات والثمانينات وحتى التسعينات، تحاول أن تخرج من نمطية القصيدة العربية الحديثة، التي حملت هَمّ الحداثة، لتدخل في حيز ما بعد الحداثة لكنّ السؤال الذي يطرح نفسه: هل استطاع الشاعر العربي الحديث أن يثبت أقدام شعره في وطن الحداثة؟ في الوقت الذي تُطرح فيه مشاريع تغيير فكرية واقتصادية وسياسية على كل المستويات. وفي الوقت الذي يُقال فيه:«النظام الجديد» أو «الاقتصاد العالمي الجديد»، وهل القصيدة العربية المعاصرة في خصوصيتها التجريبية قادرة على التحدي وعلى التوهّج مرة جديدة داخل خصوصية الفن الشعري في اطار علاقته بالواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي المتغير؟

إنّ التغيير داخل اطار التجريب «مغامرة» تستلزم أرضية متكاملة في مختلف مجالات الواقع العربي. وهذه المغامرة محكومة بالوعي الثقافي والانفتاح الإنساني العالمي، فالأصول القديمة الثابتة ضرورية، وتأسيس الأصول الحداثية المقدودة على قد القرن الطالع ضرورية أيضا.

وإن اشكالية التعادلية بين الأصول القديمة والأصول الحديثة تحددها حتمية التغيير التاريخي والاستجابة لدواعي الزمن المقبل على مستوى العقلانية العربية الجديدة، فنخرج من جديد من حد الملوكية الى حد الحرية بمنطق العقل والفكر المنوّر والابستيمولوجيا[Epistemologie] العالمية الراقية، مع الحفاظ على السمات الأساسية للشخصانية [Personnalite] العربية الأصيلة في الذات والفكر. والخروج من ترهات الماضي ومعوقاته إلى رحاب الإنسان الكوني وفكره وعلومه.

****

الـهوامش

(1) راجع، سامي أدهم : ما بعد الحداثة ، ط1 ، دار كتابات ، بيروت، 1994، صفحة الغلاف الأخير.

(2) راجع مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، لا ط. مكتبة لبنان، بيروت. 1974، ص368.

(3) راجع، منيف موسى: شجرة النقد، ط1، منشورات ميريم، بيروت، 1992، ص62.

(4) قاسم حداد وأمين صالح: الجواشن، ط1، دار توبقال، المغرب ، 1989، ص الغلاف الأخير.

(5) النفري: المواقف والمخاطبات، لا. ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، تحـ. آرثر أربري، تقديم وتعليق عبدالقادر محمود، 1985، ص69 و70.

(6) قاسم حداد: البشارة، ط1، الشركة العربية للوكالات والتوزيع وأسرة الكتّاب والأدباء في البحرين 1970، ص24 و30 و31، و32.

(7) م.ن.ص 161 وما بعدها.

(8) م.ن.ص 193 و195.

(9) م.ن.ص 161 – 162.

(10) عارف الخاجة: بيروت، وجمرة العقبة، دار الطليعة، الكويت 1983، ص13 و14.

(11) م.ن.ص 22.

(12) تعابير هذه الفقرة مستقاة من قصيدة الشاعر السابق ذكرها.

(13) م.ن.ص23

(14) راجع ، أوستن وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب، لا ط ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق ، لا ت. ص148 و159.

(15) مجلة الطريق، كانون الثاني 1971، ص95 – 96، نقلها طراد الكبيسي: «موقف الشاعر من قضايا التحرر والوحدة في الوطن العربي» في كتاب في قضايا الشعر العربي المعاصر، لا. ط. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم 1988، ص146-147.

(16) راجع ابراهيم عبدالله غلوم: المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، سلسلة عالم المعرفة 105، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1986، ص16.

(17) هنري بوفيفر: علم الجمال: لا. ط. دار الحداثة ، بيروت ، تر. محمد عيتاني. لا. ت. ص44.

(18) الياس أبوشبكة: مقدمة «افاعي الفردوس»، المجموعة الكاملة في الشعر، م1، ط1، دار رواد النهضة الأوديسية، جونيه 1985، ص218.

(19) راجع، عزالدين اسماعيل: الشعر في إطار العصر الثوري، لا.ط، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة 1966، ص48.

(20) قاسم حداد: خروج رأس الحسين من المدن الخائنة، لا.ط، دار العودة، بيروت 1972 ص63 وما بعدها.

(21) محمد نزيه القبرصلي، فتى من مدينة صيدا ، جنوب لبنان، كان عمره اثني عشر عامًا، يوم خرج في التاسع عشر من كانون الثاني (يناير) 1984، حاملاً بندقية، وأطلق النار على دورية للعدو الاسرائيلي منتقمًا لكرامة وطنه وشعبه عقب الاجتياح الاسرائيلي الغادر للبنان عام 1982، وقد سقط القبرصلي شهيدًا ليقف رمزًا في القلب والذاكرة. والقصيدة في ديوان ، قلنا لنزيه القبرصلي، لا . ط.، المجلس الثقافي للبنان الجنوبي واللجنة الوطنية الدائمة لمناصرة المقاومة اللبنانية في دولة الإمارات العربية المتحدة ، لا. ت ، ص31، وما بعدها.

(22) م.ن. المقدمة ص13.

(23) جلال فاروق الشريف: الشعر العربي الحديث، الأصول الطبقية والتاريخية، لا. ط، اتحاد الكتّاب العرب دمشق 1976، ص128-129.

(24) قاسم حداد، الدم الثاني، لا. ط. دار الغد البحرين، 1976، ص57، وما بعدها.

(25) عارف الخاجة : صلاة العيد والتعب ،ط1، واتحاد كتّاب وأدباء الإمارات العربية المتحدة 1981، ص79.

(26) محمد الفيتوري: البطل والثورة والمشنقة في: ديوان محمد الفيتوري، م1، ط4 منشورات الفيتوري، بيروت، 1981، ص443.

(27) عارف الخاجة: صلاة العيد، والتعب، ص64.

(28) عارف الخاجة: علي بن المسك التهامي يفاجئ قاتليه، ط1. اتحاد كتاب وأدباء الإمارات العربية المتحدة، 1989، ص48-49.

(29) م.ن.ص65.

(30) م.ن.ص 39.

(31) غالي شكري: أدب المقاومة ، لا. ط. دار المعارف بمصر، 1970، ص351.

(32) محمد الثبيتي: تهجيت حلمًا تهجيت وهمًا، ط1، الدار السعودية، جدة 1983، ص69.

(33) راجع عبدالله المعيقل. «الشعر العربي المعاصر في المملكة العربية السعودية» في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، م 6، ط 1، 1995.

(34) محمد الثبيتي: تهجيت حلمًا تهجيت وهمًا، ص71.

(35) م.ن. ص75–76.

(36) التضاريس لا. ط. النادي الأدبي الثقافي، جدة، لا. ت ، ص7-10– 50-60.

(37) م.ن.،ص50 وما بعدها.

(38) م.ن. ص7 و60.

(39) راجع نوري حمودي القيسي: البطل في التراث، لا. ط. دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1988، ص8.

(40) ورد في كتاب «مناهج النقد الأدبي» ، لديفدديتش لا. ط. دار الثقافة . بيروت ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس 1967، ص194.

(41) راجع علوي الهاشمي : «الشعر العربي المعاصر في البحرين» في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، م 6، ص 106.

(42) محمد سلمان العبودي: «الشعر العربي المعاصر في الامارات العربية المتحدة» في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، م 6، ص 88.

(43) عبدالله ألمعيقل: «الشعر العربي المعاصر في المملكة العربية السعودية» في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، م 6، ص 186.

(44) عزالدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب ، لا. ط، دار الثقافة – دار العودة – بيروت . لا.ت ص46.

(45) J.P sartre: Qu'est ee que la litterature N.R.f Paris 1978 P.98.

(46) ورد في كتاب فيليب كامبي: العشق الجنسي والمقدس، ط 1، دار الحصاد – دمشق – ترجمة عبدالهادي عباس 1992 ، ص151.

(47) يمكن مراجعة ترجمته بالعربية للدكتور ثروت عكاشة ، ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1991.

(48) نقلها ، فيليب كامبي في: العشق الجنسي والمقدس ، ص14.

(49) م.ن. ص 151 – 152.

(50) يمكن مراجعة كتاب، محمد حسن عبدالله، الحب في التراث العربي، سلسلة عالم المعرفة رقم 36، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت 1980.

(51) قاسم حداد: النهروان، ط 1، المطبعة الشرقية ، البحرين 1988، ص5.

(52) قاسم حداد: البشارة ص42-47.

(53) في قصيدة: قولي لنا يا شهر زاد ، م.ن.ص57 وما بعدها.

(54) قاسم حداد: الدم الثاني، ص104 وما بعدها.

(55) قاسم حداد: قلب الحُبّ، ط1، دار ابن خلدون، بيروت 1980، ص59-60.

(56) جوزيف صايغ: كتاب آن – كولين، ط 2، التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر – بيروت 1974.

(57) نزار قباني: كتاب الحب ، ط 14، منشورات نزار قباني، بيروت، 1990.

(58) جوزف صايغ: كتاب آن – كولين، ص57-58.

(59) قاسم حداد: قلب الحبّ، ص9 و10.

(60) نزار قباني : كتاب الحبّ ص23.

(61) قاسم حداد قلب الحب، ص165.

(62) قاسم حداد: النهروان، ص62.

(63) راجع «جريدة الاتحاد» أبوظبي – الاربعاء 14 آب (أغسطس) 1996، الموافق 29 ربيع الاول ، 1417 هـ . ص24.

(64) عارف الخاجة : بيروت وجمرة العقبة، ص13-14.

(65) بكري شيخ أمين، الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، ط 6، دار العلم للملايين ، بيروت، 1994، ص238-239.

(66) محمد الثبيتي: تهجيت حلما تهجيت وهمًا، ص101و 102.

(67) نزار قباني: الرسم بالكلمات ، في الأعمال الشعرية الكاملة، م1، ط 12، منشورات نزار قباني، بيروت 1983، ص464-466.

(68) محمد الثبيتي : تهجيت حلمًا تهجيت وهمًا ص79، وما بعدها.

(69) عبدالله الغذامي : تشريح النصّ، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1987، ص58 و59.

(70) محمد الثبيتي: التضاريس، ص74و ما بعدها.

(71) أوستن وارين، ورينيه ويليك: نظرية الأدب، ص202، 159، 148.

(72) إ.ا. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، لا . ط. وزارة الثقافة والارشاد القومي، القاهرة، ترجمة. مصطفى بدوي، مراجعة. لويس عوض1963، ص121و118.

(73) أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، لا ط.. دارالیقظة العربية، ترجمة. سلمى خضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ 1963، ص16.

(74) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني - في الشعر خاصة، ط 3، دار المعارف بمصر، 1970، ص281.

(75) قاسم حداد: البشارة، ص7 - 9.

(76) راجع مقدمة أي طبعة من:V.Hugo: les Contemplations

(77) قاسم حداد: البشارة، ص163-164.

(78) راجع الغلاف الأخير لديوان عارف الخاجة: علي بن المسك التهامي يفاجئ قاتليه.

(79) محمد الثبيتي: التضاريس، ص39-40.

(80) .J.Cohen: Structure du langage Poetique, Flammarion ,Paris 1977- P.97

(81) S.Mallarme: Igitur divagation un coupdede`s N.R.F Paris 1976

(82) .J.Cohen: Structure de langage Poèitique P. 13

(83) ارشيبالد مكليش : الشعر والتجربة ، ص21-22.

(84) الأصفهاني: الأغاني، ج 23، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت، لا.ت .ص200 (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية).

(85) Roland Barthes: Le Dègrè Zèrode L.Eeriture Seuil Paris 1971 ,P:37

(86) Georges Mounin: Elefs Pour la Linguistique, 2èmè ed seghers, Paris 1971 P. 163

(87) Ezra Pound: A.B.C de la lecture Gallimard Paris, P.P 22 ,30

(88) قاسم حداد : شظايا ، لا.ط. الفارابي، بيروت 1983، ص129، 44، 60.

(89) راجع في هذا المجال، كتاب ، س. موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ط. عالم الكتب القاهرة. ترجمة سعد مصلوح، 1969.

(90) كنتُ كابدتُ هذا الشكل الذي اسميته الشكل السمفوني في الشعر العربي المعاصر في أوائل السبعينات. راجع ديواني: عاشق من لبنان، نشر خاص، ولا سيما قصائدي: لبنان على الخشبة، ومواسم الحبّ والموت، وأسميك عشتار، يقينًا مني ان البناء الدرامي للقصيدة العربية المعاصرة وبخاصة تلك التي تتناول هموم شعب في قضاياه المصيرية يتطلب هذا الشكل الشعري (منيف موسى).

(91) راجع ديوانه: قصائد إلى حبيبتي آسيا، ط 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1983، ص72. وراجع أيضًا منيف موسى: شجرة النقد، ط1، منشورات ميريم، بيروت 1992، ص75.

(92) عارف الخاجة: قلنا لنزيه القبرصلي، ص34-35.

(93) راجع، بيار غيرو: علم الدلالة، ط 1 .منشورات عويدات، بيروت – باريس، ترجمة انطوان أبوزيد، 1986، ص45.

(94) كمال بشر: علم اللغة العام – علم الأصوات ، القسم الثاني، ط 6، دار المعارف بمصر، 1980، ص101 و109، و119.

(95) A.Rimbaud: œuvres Poètique Garnier, Flammarion, Paris 1964 P.75

(96) محمد الثبيتي: عاشقة الزمن الوردي، ط 2، الدار السعودية، جدة، 1982، ص7و8.

(97) منيف موسى: في الشعر والنقد، ط 1، دار الفكر اللبناني، بيروت 1985، ص37.

(98) محمد الثبيتي: عاشقة الزمن الوردي، ص8

(99) محمد الثبيتي: التضاريس، ص78.

(100) منيف موسى: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد، من خليل مطران إلى بدر شاكر السيّاب، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت 1984، ص346.

(101) أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، لا. ط. المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ، ليبيا، لا. ت، ص21.

(102) فريدريش فون ديرلوين: الحكايات الخرافية ، ط 1، دار القلم ، بيروت، ترجمة نبيلة ابراهيم، مراجعة عزالدين اسماعيل، 1973، ص10.

(103) علوي الهاشمي : الشعر العربي المعاصر في البحرين، في «معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين»، م 6، ص107.

(104) راجع T.S.Eliot: Selected Essay, 14 ed, Harcourt Brace World ine Newyork 1964 P.P 124-125.

(105) م.ل روزنتال: شعر المدرسة الحديثة، لا. ط. المكتبة الأهلية ، بيروت، ترجمة جميل الحسيني، مراجعة موسى الخوري، 1963، ص33.

(106) م.ن.ص 134 (انظر الحاشية)

(107) محمد سليمان العبودي: «الشعر العربي المعاصر في الإمارات العربية المتحدة»، في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، م 6،ص88.

(108) محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، ط2، سراس للنشر تونس، 1992، ص158و 144.

(109) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط1، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس – ليبيا 1978، ص53 – 55.

(110) محمد الثبيتي: تهجيت حلمًا تهجيت وهمًا ص،69 وما بعدها.

(111) محمد الثبيتي: التضاريس ، ص50 وما بعدها.

(112) م.ن. ص7 وما بعدها.

(113) خليل حاوي: الديوان، لا ط. دار العودة، بيروت 1972، ص87 وما بعدها.

(114) م.ن.ص. 29 وما بعدها.

(115) راجع، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، م 6،ص191-193.

(116) من دراسة للدكتور علي البطل في كتاب: الندوة الثقافية المتخصصة.. حول المفهوم الاسطوري في شعر محمد الثبيتي؛ المهرجان الوطني للتراث والثقافة، إعداد الإدارة العامة للمهرجان – الرياض، 1993، ص389.

****

المصادر والمراجـــع

أ- الأعمال الشعرية (الأصول)

(1) الثبيتي ، محمد: التضاريس، لا.ط. النادي الأدبي الثقافي، جدة، لا. ت.

(2) الثبيتي ، محمد: تهجيت حلمًا تهجيت وهمًا، ط1، الدار السعودية ، جدة ، 1983.

(3) الثبيتي ، محمد: عاشقة الزمن الوردي، ط 2، الدار السعودية، جدة 1982.

(4) حداد ، قاسم: انتماءات، ط1، دار الفارابي، بيروت 1982.

(5) حداد ، قاسم: البشارة، ط1، الشركة العربية للوكالات والتوزيع وأسرة الكتّاب والأدباء، البحرين، 1970.

(6) حداد ، قاسم: خروج رأس الحسين من المدن الخائنة ، لا .ط. دار العودة، بيروت 1972.

(7) حداد ، قاسم: الدم الثاني، لا . ط. دار الغد، البحرين، 1976.

(8) حداد ، قاسم: شظايا، لا . ط. دار الفارابي ، بيروت 1981.

(9) حداد ، قاسم: عزلة الملكات، ط1، أسرة الأدباء والكتاب ، البحرين 1991

(10) حداد، قاسم: قلب الحبّ، ط1، دار ابن خلدون، بيروت، 1980.

(11) حداد ، قاسم: القيامة، لا. ط. دار ابن رشد بيروت، 1980.

(12) حداد ، قاسم: النهروان، ط1، المطبعة الشرقية ، البحرين، 1988.

(13) حداد ، قاسم: يمشي مخفورًا بالوعول، لا.ط. رياض الريّس للكتب والنشر، لندن. لا.ت.

النصوص

(14) حداد ، قاسم وصالح، أمين: الجواشن ، ط، دار توبقال، المغرب ،1989.

(15) الخاجة ، عارف: بيروت11 وجمرة العقبة لا.ط. دار الطليعة ، الكويت. 1983.

(16) الخاجة ، عارف: صلاة العيد والتعب، ط1، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات العربية المتحدة 1968.

(17) الخاجة ، عارف: علي بن المسك التهامي يفاجئ قاتليه، ط1، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات العربية المتحدة 1989.

(18) الخاجة ، عارف: قلنا لنزيه القبرصلي، لا.ط.المجلس الثقافي اللبناني الجنوبي واللجنة الدائمة لمناصرة المقاومة الوطنية اللبنانية في ا.ع.م. لا.ت.

ب - المراجع العربيـة:

(1) أبوشبكة ، إلياس: المجموعة الكاملة في الشعر، م1،ط1، دار النهضة – دار الأوديسية ، جونيه 1985.

(2) أدهم ، سامي: ما بعد الحداثة، ط1، دار كتابات، بيروت1994.

(3) اسماعيل، عزالدين: التفسير النفسي للأدب، لا.ط. دار الثقافة، بيروت ، لا. ت.

(4) اسماعيل ، عزالدين. الشعر في إطار العصر الثوري، لا.ط. الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة 1966.

(5) أمين ، بكري شيخ، الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، ط 6، دار العلم للملايين، بيروت، 1994.

(6) بشر، كمال: علم اللغة العام – علم الأصوات، القسم الثاني ط 6، دار المعارف بمصر 1980.

(7) حاوي ، خليل: الديوان، لا.ط. دار العودة ، بيروت 1972.

(8) داود ، أنس: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، لا.ط. المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا ، لا.ت.

(9) زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط1، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس – ليبيا – 1978.

(10) سويف ، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني – في الشعر خاصة، ط 3، دار المعارف بمصر 1970.

(11) الشريف، جلال فاروق: الشعر العربي الحديث – الأصول الطبقية والتاريخية لا.ط. اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1976.

(12) شكري ، غالي: أدب المقاومة ، لا. ط. دار المعارف بمصر، 1970.

(13) شمس الدين، محمد علي : قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا، ط 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1983.

(14) صايغ، جوزيف: كتاب آن – كولين ، ط2، التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، بيروت 1974.

(15) عبدالله، محمد حسن: الحب في التراث العربي، لا.ط سلسلة عالم المعرفة رقم 36، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1980.

(16) الغذامي ، عبدالله: تشريح النص، ط1،دار الطليعة، بيروت، 1987.

(17) غلوم، ابراهيم عبدالله: المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج، لا .ط. سلسلة عالم المعرفة رقم 105، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت 1986.

(18) الفيتوري، محمد: الديوان م 1، ط 4، منشورات الفيتوري، بيروت 1981.

(19) قباني ، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة، م1، ط 12، منشورات نزار قباني بيروت 1983.

(20) قباني ، نزار: كتاب الحبّ، ط 14، منشورات نزار قباني، بيروت 1990.

(21) القيسي، نوري حمودي: البطل في التراث، لا .ط. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1988.

(22) موسى، منيف: شجرة النقد، ط1، منشورات ميريم، بيروت 1992.

(23) موسى، منيف: في الشعر والنقد، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1985.

(24) موسى، منيف: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث، من خليل مطران إلى بدر شاكر السيّاب، ط1، دار الفكر اللبناني ، بيروت1984.

(25) وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، لا.ط. مكتبة لبنان – بيروت 1974.

(26) اليوسفي، محمد لطفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، ط 2، سراس للنشر، تونس 1992.

ج – الكتب التراثية:

(27) الأصفهاني: الأغاني، ج23، مؤسسة جمال للطباعة، والنشر ، بيروت لا.ت. (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية).

(28) النفري: المرافق والمخاطبات، لا.ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ترجمة آرثر أربري، تقديم وتعليق عبدالقادر محمود 1985.

د – الكتب المترجمة

(29) أوفيد : فن الهوى، ط 3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ترجمة ثروت عكاشة 1991.

(30) ديتش، ديفيد: مناهج النقد الأدبي ، لا .ط. دار الثقافة ، بيروت، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة احسان عباس، 1967.

(31) روزنتال، م.ل: شعراء المدرسة الحديثة، لا.ط. المكتبة الأهلية ، بيروت، ترجمة جميل الحسيني، مراجعة موسى الخوري 1963.

(32) ريتشاردز، إ.أ: مبادئ النقد الأدبي، لا .ط. وزارة الثقافة والارشاد القومي، ترجمة جميل الحسيني، مراجعة موسى الخوري، 1963.

(33) غيرو، بيار: علم الدلالة، ط 1، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ترجمة انطوان أبوزيد 1980.

(34) فون ديرلاين، فريدريش: الحكايات الخرافية، ط1، دار القلم، بيروت، ترجمة نبيلة ابراهيم، مراجعة عزالدين اسماعيل 1973.

(35) كامبي، فيليب : العشق الجنسي والمقدّس، ط1، دار الحصاد، دمشق، ترجمة عبدالهادي عباس 1992.

(36) لوفيفر ، هنري: علم الجمال، لا .ط. دار الحداثة بيروت، ترجمة محمد عيتاني، لا.ت.

(37) مكليش، ارشيبالد: الشعر والتجربة، لا .ط. دار اليقظة العربية، ترجمة سلمى خضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ 1963.

(38) موريه، س: حركات التجديد في الشعر العربي الحديث، ط. عالم الكتب، القاهرة، ترجمة سعد مصلوح 1969.

(39) وارين، اوستن وويليك، رينيه: نظرية الأدب، لا.ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق ، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، لا.ت.

هـ - الكتب الأجنبية:

(40) Barthes Roland: le Degre Zerode Leeriture Seuil Paris 1971.

(41) Cohen yean: Structure du langage poetique Flammarion paris 1977.

(42) Eliot. T.S: Selected Essays 14 e.ed Hareourt, Brace & World . ine New York 1964.

(43) Hugo, Victor: les Contemplations.

(44) Mallarme` s: Igitur divagation uneoupde Des, N.R.F Paris 1976.

(45) Mounin georges: Clefs Pour la linguistique ,2eme ed Seghers Paris, 1971.

(46) Pound. Ezra: A.B.C de la leeture Gallimard Paris

(47) Rimbaud Aoeuvres Poetique Garnier Flammarion Paris 1964

(48) Sartre J.P: Qu`est ce que lalitterture N.R.E Paris 1978

و - الدوريات والموسوعات وما إليها:

(49) جريدة الاتحاد – أبوظبي.

(50) مجلة الطريق – بيروت.

(51) معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مجلد 6، ط 1995.

(52) نشرة «الندوة الثقافية المتخصصة» للمهرجان الوطني للتراث والثقافة. الرياض 1993.

****

رئيس الجلسة الدكتور منصور الحازمي:

شكرا للدكتور منيف موسى على تلخيصه لهذا البحث القيم، وقبل أن أعطي الكلمة للصديق الدكتور معجب الزهراني أود أن أتبع نفس الأسلوب الذي اتبع يوم أمس في ان يكتب كل من أراد تعليقاً ورقة، وسيأخذها أحد العاملين هنا ليوصلها إليَّ في حدود الوقت الذي اتفقنا عليه..

والدكتور معجب:

- **ولد في منطقة الباحة جنوب غرب المملكة العربية السعودية، ١٩٥٤.**
- **نال البكالوريوس من جامعة سعود عام ١٩٧٦، تخصص لغة عربية.**
- **حصل على الشهادة العليا في اللغة والحضارة الفرنسية من السربون، باريس٤.**
- **حصل على دبلوم الدراسات المعمقة في الأدب العربي الحديث من السربون الجديدة، باريس٣.**
- **نال الدكتوراة في الأدب العام والمقارن عام ١٩٨٩، وذلك على أطروحته بعنوان: صورة الغرب في الرواية العربية المعاصرة.**
- **يعمل حالياً أستاذاً للنقد الأدبي الحديث وعلم الجمال بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود.**
- **عمل مراسلاً ثقافياً من باريس لبعض المجلات والصحف السعودية ثم مديراً لمكتب «جريدة عكاظ» في باريس.**
- **أسس بالاشتراك مع بعض الباحثين العرب والفرنسيين مجلة «دراسات شرقية» الصادرة من باريس بالعربية والفرنسية والإنجليزية «مجلة محكمة».**

فليتفضل د. معجب. شكرا جزيلا..

البحث التاسع

دراسة في شعر
قاسم حداد، وعارف الخاجة، ومحمد الثبيتي

د. معجب الزهراني

إضاءات:

«النقد الحقيقي للمؤسسات
والخطابات لا يتمثل في محاكمتها
وإنما في تمييزها وفضل بعضها
عن بعض...»

«رولان بارت»

«الكلمة
وأنا وأنتم
إذا لم نتحول
انكسرنا»

(قاسم حداد)

1 - تنوير / فاتحة:

بدءًا أميز بين «ميتافيزيقيا النور» و «فكر الأنوار» و«أيديولوجيا التنوير» أعني بالمفهوم الأول كل منظومات الأفكار المبنية على، أو المنبثقة عن ، أو المكرسة لأي خطاب يضع موضع التعارض والتناقض الحدي كلمتي «النور» و«الظلام» لكي يلحق بالأولى مقولات «إيجابية» مثل الحق والخير والهداية والعقل والعلم والتقدم والسعادة .. وبالثانية مقولات «سلبية» مثل الباطل والشر والضلال والحمق والجهل والشقاء الدنيوي أو الأخروي، أو كليهما.

وأعني بفكر الأنوار ما يعنيه كمصطلح شائع في المعاجم والموسوعات وبعض الأدبيات الغربية، أي حركات الأفكار والاعتقادات التي هيمنت على الثقافة الغربية في

* اختار الناقد عنوانًا آخر لبحثه هو: «من تنوير العالم، إلى تطوير التجربة الشعرية، قراءة أولية في إنجازات قاسم حداد وعارف الخاجة ومحمد الثبيتي».

القرنين 18/17 والتي تتجه إلى «المحافظة » في بريطانيا وإلى العلمانية في فرنسا وهي مشبعة بالروح الديني في ألمانيا وبالفكر الطهراني الذرائعي في الولايات المتحدة كما يشير إليه Von Belaval محرر المادة في «الموسوعة الفرنسية» Encyclopedia Universalis.

أما أيديولوجيا التنوير فنعني بها أي ممارسة فردية أو جماعية ، خطابية أو مؤسسية ، تستهدف تحويل بعض الأفكار وبعض المعتقدات وبعض القيم التي تعتقد أنها «تنويرية» إلى مشروع أو برنامج يهيمن على غيره سواء بهدف تهميشه أو بهدف نفيه ومحوه، وبغض النظر عما إذا كانت مرجعية الأفكار والمعتقدات والقيم ميتافيزيقية أو تاريخية «عقلانية».

من هذا المنظور «النقدي» فإن مثل هذا التمييز يكشف لنا عن التوهم الاستعاري وقد تحول إلى جملة من الأفكار والتصورات والاجتهادات التي تحولت أو حولت بدورها إلى «عقيدة» تحكم وتوجه الممارسة في عالم الواقع كما في عالم الرغبة والخيال والحلم.

هذا ولعله من الطبيعي أن يقودنا البحث عند ممارسته، بعمق وجدية، إلى غير ما كنا نبحث عنه في البدء ، وقد يكون أهم منه. وعلى الباحث «المتنور حقا» أن يقبل بهذا المبدأ المعرفي – النقدي حتى وإن أثار قلق آخرين بمغامرته الفكرية الحرة التي تشبه مغامرة المبدع، الشاعر وغيره، إذ كلاهما لا يمتلك الحقيقة ولا يبحث عنها وإنما تتراءى له في موقع بعيد بعيد كأنها أفق كل بحث وكل مغامرة لا أقل ولا أدل. وهنا يعجبني قول كانط أحد مفكري «عصر الأنوار» الكبار، إن الطريق النقدي هو كل ما تبقى لنا لأن الرؤية النقدية من أهم وأبقى وأجدى ما تبقى لنا من «فكر الأنوار». كما يعجبني ويمتعني قول رينيه شار«يعجبني الإنسان غير واثق من النهايات مثل شجرة فاكهة في شهر نيسان».

أما ميشيل فوكو فيختم نصاله بعنوان «ما الأنوار» وهو عن كانط وسؤال الفلسفة الدائم هذا كما يقول.. هكذا «لا أدري إن كان بإمكاننا اليوم القول بأن الفكر النقدي

يتطلب الإيمان بـ «الأنوار» لكنه يتطلب ، بالتأكيد ، العمل الدائم على حدودنا، أي عناء متصلاً ومثابرة دائمة هي ذاتها شكل تعلقنا وافتتاننا بالحرية». واظن هذا القول سيعجب كثيرين غيري ولذا أتوقف عنده لأنتقل إلى مقاربة الموضوع المخصص لي في هذه الندوة المترعة بالنوايا الحميدة والخيرة دونما شك.

2 - مقاربة «نقدية» أولية:

لو كنا مدعوين للحديث والبحث في أفكار ومواقف وخيارات الشعراء كشريحة أو فئة من النخبة الثقافية بصدد قضايا محددة مثل: حرية التفكير والتعبير، الديمقراطية، حقوق الإنسان والمواطن، وضعيات المرأة، ظواهر العنف والتطرف .. الخ، ومن منظور «فكر التنوير» بمعناه الاصطلاحي تحديدًا ، لما بدا لنا ذلك الالتباس والإشكال الذي نجده في عنوان «الشعر والتنوير» ففي مثل هذه المقام سنكون جميعًا أمام نثرية معرفية تطرح الرأي والفكرة ووجهة النظر وتبرزها منطقياً وعقلانياً بحيث يسهل تحديدها وتصنيفها أو الحكم لها أو عليها إذ لا مجال للعب بالكلمات ولا قيمة له هنا.

ونحن كنقاد لن نكون «نقادًا» فحسب إذ سنضطر، مثلنا مثل الشعراء إلى الحضور والمشاركة كمثقفين Intellectuels يفترض أن لدينا ما نفكره ونؤمن به ونعلنه وندافع عنه خارج أطر تخصصاتنا الضيقة، وهو أمر مشروع تمامًا وكلنا لا بد أنه مارس ويمارس هذا النمط من الفعل والحضور الثقافي – الفكري بين حين وحين.

أما إذ يتعلق الأمر بالشعر والتنوير فلا بد من «فك اللبس» وتفكيك ما وراءه من عدم إدراك لعلاقات المغايرة والاختلاف، ولا أقول التناقض أو التنافي بين تسميتين لظاهرتين مجال تحقق أحدهما الفكر، بمعناه العام، ومجال الأخرى الفن أو الجمال بمعناه العام أيضًا! تمامًا كأن نقول «الموسيقى والتنوير» أو «التشكيل والتنوير» أو «الرقص والتنوير».

فلن نعدم بين الشعراء أنفسهم من يذكرنا بأن الشعر إنما يصنع بالكلمات لا بالأفكار حسب تلك العبارة المالرمية الشهيرة، ودون أن يكون لأحدنا الحق في الحكم

عليه بأنه غير متنور أو أنه ظلامي لأن كتاباته غير الشعرية ومواقفه الاجتماعية والإنسانية تنفي عنه هذا الحكم.

أما حين نبحث عن الشيء في غير موضعه وبغير أدوات البحث المناسبة فلا شك أننا سنرتبك ونحار في تأويل قاسم حداد إذ يكتب:

«يشعل الشمعة الوحيدة في البيت/ يفتح باب الغرفة الليلة/التي ورثها من الأجداد/ يدفع ببطء قدمه الأولى/ ويدخل المكان الذي بلا ضوء/ ويجوس بالشمعة الشاهدة/ باحثًا عن الظلام / تنطفئ ويشعلها/ تنطفئ ويشعلها/ والثقاب يكاد ينتهي/ ولا يجد الظلام»

(شظايا، ص108)

فلا شيء هنا يمنع ناقدًا «ملتزمًا» أن يعتبر هذا «المأخوذ» – وهذا هو عنوان القصيدة – ظلامياً بامتياز إذ كيف يهدر نور الشمعة الوحيدة ونور عينيه بحثًا عن الظلام وفي مكان مظلم؟! بل إن هذا التأويل/ الحكم يمكن أن يمتد إلى الشاعر ذاته لأنه انحراف عن مسار التثوير لا التنوير فحسب، حيث كتب أو «أنشد في فترة سابقة».

«الشمس حين نلتقي تجلس في كلامنا الطويل / وزهرة حمراء/ مغروسة في الكتف اليسار/ وشعلة من نار/ تعزف في أغنية النخيل/ الشمس يا أحبابي البشر/ تعرف كيف تمسح الكآبة»

(البشارة – مع الأطفال، ص10)

فالكلمات والعبارات والرموز والدلالات في هذا المقطع واضحة كنور الشمس والنجوم وشعلة النار وحمرة الورد، والوضوح مدعم بالشعارات التي هي بمثابة العلامة الايقونية المقيدة بمعنى واحد محدد مفروض عليها من خارجها. وعليه فإن الشاعر هنا، وبعكس ما هو عليه في المقطع السابق ، سيكون أكثر من تنويري.

لكننا ما نتتهج منهج «الشعرية الحديثة» حتى تتغير القراءة والتأويل إذ سنتذكر أن الدلالة في الخطاب الشعري المتميز حقًا إنما هي إيحائية ظنية توهمية يكون فيها

البعيد والعميق والعائم والمرجأ أهم بكثير من القريب والظاهر والمحدد والحاضر أي أنها تتجلى في المقطع الأول لا في المقطع الثاني. إننا هنا لا ندعو إلى الانحياز للغموض والتلغيز والتعمية في الشعر، وهي ألاعيب يتقنها الشعراء الصغار لا الكبار وغالبًا ما تروج في أزمنة التراجع والانحطاط في الشعر والفكر كما نعلم ، لكننا أصبحنا نعي جيدًا أن الشعر هو الإنسان في كلمات ومن يستطيع الزعم بوضوح الإنسان «كما يقول» قاسم حداد نفسه:[1]

.. أما حينما يكتب بصوت الحسن بن الهيثم أو من وراء قناعه:

«صادفت الشمس ظهيرة يوم السبت/ تحملق في مرصدي المنصوب/ على سطح الدار/ صادفت الشمس وكنت مريضًا من شكي / مريضًا حتى عظمة قلبي والشمس المقذوفة في أفق المنظار محايدة/ وأنا بالشك مريض/»

(انتماءات، ص11)

فإننا سندرك أن الشمس هنا غيرها في ذلك المقطع الواضح ،إنها هنا رمز شعري كثيف الدلالة يوحي عن بعد بتلك الحقيقة الغائبة التي كان ديوجين «الفيلسوف» يبحث عنها على ضوء مصباح يشعله في رابعة النهار ولا يجدها وجاء الحسن بن الهيثم «العالم» في هذا النص ليكون هو ذاته قناع وصوت الشاعر القلق المريض بالشك لا لشيء إلا لأن الحقائق النهائية الواضحة مما يقنع به كبار الفلاسفة وكبار العلماء وكبار الشعراء[2].

ففي الشعر «تتحول العلاقات بين الصوت (أو الصورة للكلمة المكتوبة) والمعنى من علاقة جلية إلى علاقة خفيفة أيضًا ويكون الشاعر قادرًا على تحريك كلماته لتؤدي دور السحر الإيحائي الذي تمارسه اللغة عمومًا واللغة الشعرية على وجه الخصوص كما يقول رومان جاكبسون:[3]

«وهذا ما يؤكده منظر آخر في مجال «الشعرية» هوج كوهين إذ يقول: «إن طبيعة الفارق بين النثر والشعر لغوية ، أي شكلية إنه لا يكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الأيديولوجية، بل يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات من جهة أخرى» [4].

فالشعر لم يعد من هذا المنظور كلامًا موزونًا مقفى وله معنى كما أن الشاعر لم يعد لسان حال القبيلة أو الأمة أو الحزب، أو حتى ترجمان ذاته الواعية إذ تكون في مقام الوضوح والعادية والاطمئنان إلى الحقائق والخطابات السائدة. من هنا فإذا كان لسانيا كبيرا مثل بلومفيلد يعتبر البحث في مجال المعنى «من أضعف مناطق البحث اللساني عمومًا، لأنه يقتضي منا الخروج عما في العبارة أو النص إلى أشياء ذهنية لم يمتلك الإنسان بعد أدوات البحث الجاد فيها»، فإن الصعوبة تزداد كمًا ونوعًا في الخطاب الشعري الأقرب إلى دائرة الغموض والعتامة والكثافة بطبيعة لغة «الخاصة».

فالشاعر ، كما يقول جمال الدين بنشيخ، «لا يفسر شيئًا ولا يفحص شيئًا ولا يؤكد شيئًا وإنما يختطف بلمح البصر في جوف كلمة وفي مصير جملة نتفًا من الأسرار المؤسسة لروح العالم»[5].كأن هذا الشاعر/ الناقد يستعيد بطريقته الخاصة مقولة هولدرين الشهرية «أما ما تبقى فيؤسسه الشعراء» لأن ما يتبقى بعد المعرفة العقلية أو العملية أو الدينية أو الأيديولوجية هو الأهم والأخطر لأنه جزء من ذلك السر الذي لا يقال ولا يسمى وإن حاول الشاعر الهجس والحدس به وإيهامنا بالاقتراب منه أو القبض عليه في لحظة قراءة تشبه لحظة الكتابة الإبداعية ذاتها[6].

ولعل أحد مصادر ومظاهر المعاناة الشعرية الأشق والأعمق إنما تتمثل تحديداً في محاولة الشاعر المتميز حقًا تملك لغته الخاصة من اللغة /اللغات العامة ، لأنه يعي ويعلم قبل غيره ، وأكثر من غيره أن كل رهان شاعريته وشعرية انجازه يكمن في قدرته على محو نوايا الآخرين وآثارهم من لغته ونصه. فالمحاولة هنا هي بحث شاق وملذوذ يتطلب موهبة كبيرة وجهداً أكبر هدفه تحرير الكلمة في العبارة الشعرية من دلالتها ووظائفها المعتادة لتتحول وتحول النص معها إلى «إشارة حرة» منفتحة على القراءات والتأويلات. أما الشاعر الذي لا يتحقق له هذا الشرط فالمؤكد أنه لن ينتج إلا «النظم» الذي يدخل في ما يسميه الغذامي بحق «جملة التمثيل الخطابي» أو «الجملة الصوتية المقيدة» وهذا النمط من الشعر موجود بكثرة في كل الآداب واللغات، بل وفي انجاز الشاعر المتميز ذاته ، وقد يكون عموديًا وقد يكون مرسلاً أو حرًا أو مدورًا لكنه ليس هو الشعر[7].

وباختصار يمكن القول في ختام هذه الفقرة بأن الفكر النقدي الحديث حقًا لم يعد مسكونًا بهاجس الاثبات والشرح والتبرير وإنما همه الأساس طرح التساؤل وبحث طرائق القول وتحليلها بما يضمن توليد المزيد من التساؤلات والإشكاليات.

كما أن الشعر الحديث حقًا لم يعد شعر قول وإنشاد وإثارة وإفادة وإنما شعر كتابة صموتة متأملة تجيد الإنصات لأعمق هواجس الكائن وأحلامه وتحسن صوغها. والتعبير عنها في نص يكتسب صدقيته ومشروعيته الجمالية من ذاته لا من خارجه.

هذا ولعل بعض شعرائنا أنفسهم أدرك معنا وقبلنا هذا التحول العميق في الرؤى والخطابات فغامر باتجاه هذه «الشعرية الحديثة» المسكونة أبدا بقلق السؤال والبحث والتجريب والتجاوز للذات وللآخرين.

3 - في التجربة وتحولاتها:

تنتمي الكتابات الشعرية لقاسم حداد وعارف الخاجة ومحمد الثبيتي إلى «الشعرية الحديثة» أو «شعرية الحداثة» التي بدأت تنتشر في الفضاء التداولي العربي في الخمسينات لتهيمن فيه وعليه في العقود اللاحقة. وسواء حاولنا اجتلاء أهم ملامحها المائزة من منظور تعاقبي تحقيبي أو من منظور تزامني تحليلي فإن هناك ناظمًا مشتركًا يجمع بين كل التجارب والانجازات في إطار هذه التجربة الشعرية، ويتمثل في كونها تجسد كخطاب شكلا من أشكال المعاناة و «التلهف الدائم للحرية» بتعبير ميشيل فوكو، فتحولاتها في مستوى الأشكال والبنى الايقاعية وفي مستوى الأساليب والصور الفنية كما في مستوى الثيمات والدلالات الثقافية الفكرية كانت ومازالت منبثقة عن هاجس البحث والتجريب والانعتاق من العادية وخطاباتها، مثلها مثل الشعرية الحديثة في كل مكان. أما مرجعية هذا الهاجس فلا شك أنها ماثلة في الوعي والاحساس الجديدين بالأشياء والزمن واللغة والعلاقات وهي مرجعية عالمية أو كونية وإن تنوعت واختلفت تجلياتها وتمثيلاتها الخطابية بتنوع واختلاف المجتمعات والثقافات. ولعل كتابات شعراء ونقاد أمثال نازك الملائكة وأدونيس وإحسان عباس

ومحمد النويهي وخالدة سعيد ومحمد الماكري ومحمد بنيس، وغيرهم ، تعفينا من الاستطراد في الحديث عن تحولات هذه «التجربة» أو «الظاهرة» أو «المرحلة» الشعرية الحديثة أو «الحداثية» العربية[8].

فالذي ينبغي التركيز عليه في هذا المقام هو أن انتماء كتابات شعرائنا الثلاثة إلى هذه الشعرية لا يعني أن انجازاتهم الفردية الخاصة تفاعلت مع المنجز الشعري العربي والعالمي بنفس الصيغة وبنفس الكفاءة وهذا أمر منطقي جداً، إذ إن الطاقات ليست متماثلة أو «واحدة» عندهم جميعًا، كما ان السياقات المحلية أو الصغرى الموضوعية والذاتية ، مختلفة ومتنوعة كما سنرى في الفقرات اللاحقة.

4 - عن قاسم،

منذ صدور مجموعته الأولى (البشارة – 1970) إلى آخر مجموعاته الشعرية (عزلة الملكات 1991) أنجز قاسم حداد عشر مجموعات شعرية، ونصا شعريا نثريًا بعنوان «الجواشن» كتبه مع أمين صالح، وآخر يجاور ويحاور فيه النص الشعري والنص التشكيلي أنجزه مع ضياء عزاوي ، فضلاً عن كتابات مقالية غزيرة نشرت في العديد من الجرائد والمجلات البحرينية والخليجية[9].

هذا الانجاز الإبداعي – الثقافي المتنوع والمتصل يؤكد بحد ذاته أن قاسم حداد مسكون بهاجس الكتابة حتى لكانها مجال ودليل حضوره الأهم في الزمن والمكان في الحياة والعلاقات أو لكأن الكلمة والنص أثره وهويته، مجال بحثه عن معاني وجوده ومجال انجاز وتحقيق هذه المعاني.

في مجموعاته الأولى، وخاصة في «البشارة» يتجلى بوضوح الأثر القوي للخطاب الذي تتقاطع فيه الهواجس والمواقف «الإنسانية» و«القومية» و«الوطنية» و«الاجتماعية» مع الأفكار والتصورات والأحلام الذاتية لشاعر كان لا يكتب إلا ليغني أو لينشد لذلك الغد المشرق الطروب. أما في مجموعاته اللاحقة فيتراجع هذا الأثر تدريجيًا حتى يغيب لأن الشاعر باشر مغامرة شعرية جديدة تقطع في المستويين الشكلي والدلالي مع ما سبق وأن أنجزه.

وسواء اعتبرنا هذه «القطيعة» تجاوزًا إيجابيًا من المنظور الشعري – الجمالي أو عايناها كتراجع سلبي يأخذ شكل الانطواء على الذات وعالمها الخاص ، إلا أن الأمر يتعلق بتحول عميق في الرؤية والتجربة والممارسة الكتابية، وهو تحول نجد أولى مؤشراته في المرحلة السابقة وتحديدًا في مجموعة «الدم الثاني» حيث يكتب الشاعر:

الكلمة/ وأنا وانتم/ إذا لم نتحول انكسرنا (الدم الثاني ص63) [10]

في قراءة بوحية – حوارية كتبها كمال أبوديب إثر صدور «عزلة الملكات» بعنوان «نص على نص» نجد ما يشير إلى هذا التحول باعتباره «انكساراً فاجعًا» لنقرأ: في أزمنة أولى (في مكان ما من الذاكرة) : كان ثمة حلم ، بل كانت ثمة رؤيا مستقبل مضيء غناها شاعر وشاعر غناء اليقين الذي لا مراء فيه.

أما الآن والراهن فالتحول أو الانكسار الفاجع أصبح سيد المواقف ومنتج الخطابات، إن قاسم حداد – يقول الناقد – يرى الآن، لا كما رأى خليل حاوي، رؤيا في حلمه، بل إنه يرى رؤية العين ، تمامًا كما أرى الآن، بيقين مطلق، ما يشبه الدم يكاد يقطر من هذا القلم الأسود على هذه الورقة التي عليها أكتب رؤيته – رؤيتي: أطفال يحشون القذائف و يسألون القتلى عن الطريق»[11].

شاعر / ناقد آخر هو محمد بنيس يكتب عن ذات التحول «تلك الأيام التي كانت فيها خطب جمال عبدالناصر تنشبك بأغاني أم كلثوم وقصائد الشعر، توالي سطوعها في منازع الرؤية حيث الأزمنة تنفتح واحدة فواحدة بين الماضي والحاضر، بين الماضي والمستقبل ، ولم يكن معنى لهويتي خارج هذا السطوع ، قبل هزيمة 1967، كنت بهذا السطوع، أنحت للكلمات فضاء يهيأ يناقض ما يتشكل وما في بلدي، ولكن الهزيمة بسرعة هزت يقين الكلمات .. لم تعد لي مقدرة على أن أكون عربيًا وإنسانا في الوقت ذاته أنا عربي فقط .. جغرافية الطغيان والهيمنة تمحونا، تختار لنا موقف الأشباح»[12].

أما في إحدى كلمات «كلمات» التي غالبًا ما يهيمن عليها روح قاسم لغته، رؤيته، فكره، فنقرأ عن اللحظة التالية بعد الهزيمة.. و«كنا طوال الظلام العربي المعاصر كلما

عجزنا عن تغيير الواقع رأفنا بأنفسنا لئلا نسمح للواقع أن يغيرنا. وفي مثل هذا الظلام، الذي يتدهور بلا هوادة، كان مجرد التشبث بالذات يتطلب طاقة احتمال مضاعفة افتقدها الكثيرون ممن يتصلون بالثقافة والفكر العربيين»[13].

لسنا بحاجة إلى المزيد من النصوص فهي أكثر من الكارثة التي تمثلت في هزيمة 1967 أمام خصم كنا نتوقع أنه عابر في كلام عابر.

لكن هذا البعد الإيجابي، من المنظور الجمالي الإبداعي ، نجده حاضرًا في سياق كتابة نقدية أخرى لها سياقها الخاص وأدواتها النقدية الخاصة ومشروعها المعرفي الخاص، أعني في كتاب «السكون المتحرك» للناقد الشاعر البحريني علوي الهاشمي الذي اتخذ من «تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجًا» كما ورد في العنوان الفرعي الشارح للكتاب[14].

ففي الجزء الأول من هذا الكتاب النقدي الهام وهو مخصص لـ «بنية الإيقاع » نجد إشارة محددة إلى دور قاسم في تحويل اللغة والذائقة الشعرية نحو أفق كتابة ورؤية جديدة تتصل بالمعنى الإيجابي في تحول الشاعر رغم مأسوية الشرط التاريخي العام. فالناقد يبين لنا كيف بقيت «قصيدة النثر» في الظل فترة تربو على السنوات العشر – أي منذ أن غامرت باتجاهها شاعرة اسماها إيمان أسيري – إلى أن أصدر الشاعر قاسم حداد أول مجموعة من الشعر البحريني المعاصر تختص بمثل هذا النوع من الشعر بعنوان «قلب الحب» 1980 فقد لاقت عناية خاصة من طرف النقد والصحافة والوسط الفني خاصة على الصعيد المحلي . مما يؤشر التطور الحاصل في الذوق العام والواقعين الثقافي والأدبي لتقبل قصيدة النثر «كما يقول الناقد»[15] ولكي لا يبدو كلامه هذا انكارًا لموهبة قاسم وإعلاءً من شأن «الذوق العام» يضيف الناقد «ولسنا هنا بغافلين عما لموهبة قاسم حداد ونضج تجربته الشعرية من دور أساسي في تمثيل جمالية قصيدة النثر باعتبارها نصًا متجاوزًا لقصيدة التفعيلة في سياق تجربة قاسم الخاصة».

فرغم أن هذا التطور قد يبدو شكليًا بحتًا ، وهو بالتأكيد أهم وأعمق من ذلك ، إلا إن دلالاته الإيجابية تعزز وتؤكد طليعيته لا في سياق تجربة قاسم الذاتية ولا في سياق تجربة الشعر البحريني المعاصر فحسب وإنما على مستوى أعم وأهم، فهذه المجموعة هي حسب علمي، أول مجموعة شعرية تختار قصيدة النثر أفقًا لها في الخليج وفي عموم الجزيرة العربية، هذا بالرغم من أن شاعراً كأنسي الحاج كتبها وأصدر ديوانه الأول منذ الستينات مشيرًا إلى أن قصيدة النثر هي «حليفة هذا الزمن ومصيره»[16]

ورغم أن قصيدة النثر ستستقطب أكثر فأكثر تجربة قاسم الشعرية لتبلغ بها غاياتها كما رأينا إلا أن إيجابية التحول الذي حدث في الثمانينيات ستأخذ شكلاً ودلالة أخرى من خلال «القيامة» فهي نشرت في نفس العام، بل ويبدو من تاريخ آخر نصين في المجموعتين أنهما كتبتا في عام واحد مما يدل على أن التحول لم يكن حركة واحدة في اتجاه واحد، بل حركة مضعفة أو مغامرة في اتجاهين. فهذه المجموعة مكتوبة على النمط التفعيلي أو «الحر» الذي به الشاعر ابتدأ لكنها لا تتصل بالمجموعات السابقة شكلاً إلا لتقطع معها ثيمة ودلالة، فالنصوص هنا كلها نص واحد يحكي رحلة بحث شعرية – تأملية إلى عوالم الذات الداخلية ومنها ، أو فيها ، إلى عوالم التجليات والكشوفات التصوفية الرحيبة الغريبة والمدهشة التي كان ينطوي عليها عالم الذات دون أن يعلم الشاعر به لانشغاله بعالم الخارج والظاهر.

سنعود إلى هذه التجربة لاحقًا ، ولذا نكتفي هنا بالتأكد مرة أخرى على تنوع وعمق تحولات التجربة الشعرية هذه، فالانكسار الفاجع ذاك لم يكن، من هذا المنظور انكسارًا ولا فاجعًا، لأنه يمثل شكلاً من أشكال الذات الإنسانية في أقرب مواقعها وأكثرها حميمية، أعني ذات الشاعرالعميقة المبدعة العاشقة التي كانت لغة الشعار، لا توصل إليها[17]. هذا الاكتشاف أو إعادة الاستكشاف لمعاني حضور الذات في العالم يتمركز في المجموعة الأولى حول القلب، وليس أي قلب وإنما «قلب الحب» وفي هذه المجموعة المتزامنة معها تتعضد العاطفة الإنسانية الأكثر أهمية وجوهرية بالتمركز حول البصيرة أو الحدس الذهني – الوجداني المنبيء عن اتحاد الذهن بالقلب والفكر

بالوجدان مما يعني أن المجموعتين تشكلان وتمثلان معًا بداية بحث انطولوجي – جمالي عميق وليس مجرد مغامرة في فراغ التجريبية النزقة أو مجرد انكسار أو هروب من الواقع أو تراجع عن القضية كما أولته بعض القراءات المسطحة[18].

ومما يدل على تنوع ووحدة التجربة الشعرية لقاسم حداد أنه أحد الشعراء العرب القلائل الذين نستطيع أن نجد في نصوصهم المفردة كما في مجموعاتهم وفي مجمل انجازاتهم آثار ودلائل نسقية عميقة يمكن اجتلاؤها في الحس المرهف والمأسوي بالعالم والاستغراق الكلي في لحظة الكتابة الشعرية ، كما في الحوار المتصل مع الرموز والأقنعة التراثية (الحسين، الحسن بن الهيثم، الجاحظ ، مهيار ، الحلاج ، مجنون ليلى.. الخ) فهذا كله مما يدل بذاته على أصالة الموهبة وسعة الرؤية وعلى وعي متميز بمقتضيات الكتابة الشعرية ، وبضرورة العمل أو البحث الدائم الشاق والملذوذ لامتلاك أدواتها. إن هذا الجانب يستحق أطروحة متأنية وعميقة تبحث القضية في مختلف أبعادها ومستوياتها، أما هنا فلا يتسع المقام إلا للتأكيد مجددا على أن الكتابة الشعرية عند قاسم هاجس وهم مقيم متصل لأنها مجال ودليل حضوره الأهم في العالم، هواه وهويته ، هي هو، الأثر الكائن أو الكائن الأثر.

5 - عن الثبيتي وعارف

ينتمي الثبيتي وعارف الخاجة إلى جيل لاحق على جيل قاسم فحينما كان هذا الشاعر الكبير يباشر تحويل تجربته المتميزة إلى أفق شعرية جديدة ومتميزة، كما رأينا، كان الثبيتي يصدر مجموعته الأولى من الشعر الرومانسي الغزلي الموزون المقفى (عاشقة الزمن الوردي) 1980/1400 [19] وعارف الخاجة يصدر مجموعة أولى من الشعر الحر المتحمس للقضية «بيروت وجمرة العقبة» 1982 [20]. وهكذا فكلاهما كان في طور «المحاكاة » أو البحث عن الذات فيما هو خارجها أو بعيد عنها. وكان من الممكن جدًا أن تكون هذه المحاكاة بداية طبيعية لأن قلة من الشعراء والكتاب يبدأون من حيث انتهى الآخرون. لكن قراءة المنجز اللاحق لكل منهما تكشف عن استمرارية

المحاكاة وعند لحظة التحول المبشر بالتجاوز والتفرد والتميز يتوقف الشاعران وتنقطع التجربة بدل أن تقطع مع غيرها وتستمر مؤكدة اختلافها وتميزها وفرادتها!.

فبعد الإصدار الأول للثبيتي صدرت له مجموعة ثانية بعنوان: «تهجيت حلمًا تهجيت وهمًا» 1983 وهي تنوس بين قصيدة العمود وقصيدة التفعيلة وفي كلتا الحالتين فهي مثل الأولى مترعة بشعرية الغناء الرومانسي المنبثق والمعبر عن العواطف الأكثر بساطة وشفافية وعفوية. هنا كما في المجموعة السابقة نجد دلائل كثيرة وقوية تشير إلى تملك اللغة كأداة أو كوسيلة للتعبير، أما اللغة كمجال أو كفضاء لاختيار وتحقق الهوية الشعرية الخاصة فلا نجدها هنا، لمحدودية وعي الشاعر بالتحولات الشعرية والفكرية في العالم العربي وخارجه[21].

في عام 1986 صدرت له المجموعة الثالثة بعنوان «التضاريس» وكلها من نمط قصيدة التفعيلة وإن كانت مخترقة بتلوينات شكلية إيقاعية مقتبسة من الشعرية التقليدية الفصيحة والشعبية . هذه المجموعة كان من الامكان اعتبارها علامة تحول جديد وعميق في تجربة الشاعر نظرًا لبروز ظاهرة التملك المعرفي والجمالي للغة ونظرًا لاتساع الرؤية وكثافة العبارة وتطور بنية الصورة الشعرية وفرادتها . لكن هذا الاعتبار يفقد بعض قيمته لأن الشاعر لم يصدر بعدها شيئا ، بل لم ينجز نصًا يتجاوز فيه قصيدتي «التضاريس» و«تغريبة القوافل والمطر» وهما بالتأكيد أهم ما انجزه الشاعر ، بل لعلهما أهم ما انجزه شعراؤنا من جيل الثمانينات، وفي إطار قصيدة التفعيلة تحديدًا[22]. لا يتسع المقام هنا لقراءة معمقة لهذين النصين الجميلين حقًا ولذا نكتفي بالتأكيد على أن تجربة الشاعر تظل هنا ورغم هذا الانجاز المهم محدودة كماً ونوعًا وسياقها العام يكاد يكون محليًا بحتًا إذ لا أثر قوياً فيه للتفاعل العميق مع الانجازات الشعرية والفكرية ، خارج هذا الاطار رغم أنها كانت متاحة لهذا الجيل أكثر من الأجيال السابقة[23] . وحينما بدأت لحظات التفتح والدهشة باكتشاف عوالم وتجارب أرحب وبدأت الذات الشاعرة تغامر نحو أفق كتابة شعرية جديدة منتقلة من القصيدة الغنائية البسيطة إلى النص المركب المتعدد البنى والإيقاعات والثيمات والأبعاد الدلالية «الترميزية» ثارت تلك

الهجمة العنيفة التي شنها بعض رموز الخطاب التقاليدي المنغلق على الحداثة والحداثيين من شعراء ونقاد وكتاب قصة ومقالة وباحثين في مجالات معرفية أخرى.[24] وقد وجد «خصوم الحداثة» في بعض كتابات وقصائد من اعتبروا «رموز الحداثة» من العرب والغربيين ما يدعم تأويلاتهم وكأن الحداثة واحدة بالضرورة في فرنسا ولبنان ومصر واليمن والمملكة[25]. هنا حدثت «صدمة الحداثة» الراجعة أوالعكسية موجهة بعنف ضد حداثة الابداع والفكر فحدث ما يشبه الانكسار الدرامي المأسوي لهذا الشاعر ولغيره من الطاقات الإبداعية الموهوبة حقًا لكنها لم تكن تمتلك أكثر من هذه الموهبة فتوقف عن الإنتاج بتوقف الاستقبال الاحتفالي لإنجازها سابقًا[26].

من جهته أصدر عارف الخاجة بعد مجموعته الأولى ثلاث مجموعات هي «قلنا لنزيه القبرصلي» 1984، «صلاة العيد والتعب» 1986 وأخيرًا «علي بن المسك يفاجىء قاتليه» 1989، ولم ينجز بعد شيئًا حسب علمي[27].

ورغم اتفاقي مع بعض النقاد الذين أشادوا بتجربته من منظور سياقها المحلي وخاصة مجموعته الأخيرة، إلا إن قراءة هذا الإنجاز في مجمله لا تدل إلا على نفس المحدودية الكمية والنوعية في التجربة الشعرية والفكرية كما رأينا عند الثبيتي[28]. ففي المستوى الشكلي – الإيقاعي تنتظم قصائد الخاجة في إطار قصيدة التفعيلة وإن كتب القصيدة العمودية ووظف النص الشعبي المحلي هو أيضًا في بعض قصائده. ولعل الظاهرة اللافتة للنظر في هذا المستوى تتمثل في النزعة الاستطرادية في جل قصائده، وهي ظاهرة يمكن أن تدل على طول وتدفق النفس الشعري لكنها يمكن أن تدل أيضًا على تشتت الرؤية وعلى الاستسلام للغة التداعي التي تولد التعاقبية الأفقية في العبارات والصور دونما أثر للتراكم والتحول أو للاقتصاد والتكثيف إذ لا يتمركز النص حول نوى دلالية مولدة ومستقطبة لأجزائه وفروعه.

كذلك من حيث اللغة قد نجد في هذه المجموعة الأخيرة ما يشير إلى البحث والتجاوز في المستويات المعجمية أو التركيبية ، لكنه يظل محدود القيمة والأثر كوعد لم ينجز بل تظهر في هذا المستوى تحديدًا آثار المحاكاة إذ إن ظل محمود درويش العالي يطغى ويغطي على الشاعر في الكثير من المقاطع والقصائد مما يفقده خصوصيته وفرادته[29].

أما في المستوى الثيماتي والدلالي فالتجربة ، جلها ، إنشاد لقضايا معلنة في عناوين المجموعات أو القصائد ومع وجاهة هذه القضايا قوميًا وإنسانيا ورغم ما تدل عليه تكراريتها في النصوص والمجموعات من صدق يبلغ حد الإيمان ، إلا أنها تستعاد هنا بطريقة عفوية مباشرة . أي أننا نجد أنفسنا أمام ما يذكرنا ببدايات قاسم حداد لكن دونما بحث عن تعميق للرموز واستثمار للعبة الأقنعة إذ إن «الواقعية» تطغى هنا كما تطغى النبرة الشعارية المستعارة من خارج دائرة الشعر، أي من الخطاب السياسي السائد حتى في الخبر الإعلامي! . وهنا لعله من الضروري الإشارة إلى أنه لا شيء هنا ينفي أهمية ومشروعية الالتزام بالقضية الوطنية أو القومية أو الإنسانية عند الشاعر ، بل بالعكس فإن إلحاحه المتصل والمتكرر عليها يدل على أنها تحولت إلى قضيته الخاصة بمعنى ما . لكنه من المؤكد أن هذه القضايا كان من الممكن جدًا أن تثري وتعمق وتنوع أبعادها الدلالية لو تحولت وتعمقت التجربة الشعرية في كل المستويات أعلاه، وهذا تحديدًا ما يميز التجربة الشعرية عند محمود درويش وسعدي يوسف وغيرهما من «شعراء القضايا» الكبار حقًا من العرب وغير العرب[30].

أما قصيدة «علي بن المسك» التي تهب الديوان الأخير اسمه وهويته فهي نص مهم في سياق تجربة الخاجة، إذ إن لعبة توظيف الرموز والأقنعة ماثلة فيها كما أن طولها المفرط مبرر بوحدة حكائية – شعرية مرتبطة بهذا الرمز/ القناع ولغتها تبتعد بالشاعر عن المحاكاة لتقربه من لغته الخاصة ، وتحضر فيها كما عند الثبيتي، شعرية الفضاء اللغوي – الثقافي الصحراوي الذي يتصل فيه المخيال القديم بالحديث وبطريقة بداية جمالية لها حظ وافر من العمق والخصوصية. وتتعزز هذه الخصوصية بانفتاح الثيمات والنوى الدلالية على أفق لا تحده وتحدده المرجعية المعروفة السائدة لكنها ربما شكلت هي أيضًا ذلك الإنجاز – العائق الذي لم يستطع الشاعر تجاوزه تمامًا كما هو حال «التضاريس» و«التغريبة» عند الثبيتي. وهنا لا يسعني الانتقال من توصيف الظاهرة إلى تفسيرها لأنني لا أعرف شيئًا محددًا عن مبررات وأسباب هذا الانقطاع ولذا أكتفي بالتأكيد على العامل الذاتي. فهنا أيضًا يبدو أن مغامرة الكتابة الشعرية عنده، كما عند الثبيتي، لم تشكل محور الارتكاز الوجودي للذات، وبالتالي فما أن

تعترضها العوائق الخارجية أو الذاتية ، أو تصادف بعض المغريات حتى تنصرف إلى تحقيق معاني حضورها في الزمن والمكان والعلاقات خارج إطار الكتابة الإبداعية.

6 - محصول القراءة العامة:

أردنا من هذه القراءة الأولية العامة عرض وتحديد أبرز سمات التجارب الشعرية عند هؤلاء الشعراء وعليه يمكن بلورة محصولها في ثلاث ملاحظات تبدو لنا أهم من غيرها في هذا المقام أو في هذه المقاربة.

الملاحظة الأولى أن انتماء الانجازات الشعرية لقاسم حداد والثبيتي والخاجة إلى «شعرية الحداثة» لا يأخذ نفس الدلالة ولا يتحقق شعريًا بنفس الكم والنوع ولا ينبثق عن ذات العلاقات التفاعلية مع تلك الشعرية سواء في تجلياتها عند كبار الشعراء العرب أو غيرهم من كبار الشعراء العالميين في الغرب وخارجه.

الملاحظة الثانية أن الاختلافات بين هذه الانجازات تظهر بجلاء في المستويين الكمي والنوعي. فتجربة الثبيتي والخاجة محدودة بأكثر من معنى كما رأينا فهي تشكل إضافة مهمة إلى سياقاتها الشعرية الخاصة فحسب، أما تجربة قاسم المتنوعة والعميقة فلاشك أنها توضع في الطليعة من التجارب الشعرية العربية المحدثة رغم أنها لم تحظ بعد بما تستحقه من دراسة وتعريف واستكشاف لمائزاتها الجمالية والفكرية كإضافة مهمة إلى منجز الشعرية العربية الراهنة[31].

أما الملاحظة الثالثة وهي مبنية على السابقتين، فإن التركيز في الفقرة التالية على نماذج وعينات من تجربة قاسم هو أمر مبرر تمامًا لما تثيره من دواعي الاهتمام والفضول المعرفي والفني لدى الناقد.

من هذا المنطلق سنحاول إجراء مقاربة موجزة ومركزة للحقل الدلالي الذي يتأسس وينبني حول كلمة/ علامة «النور» بكل تسمياتها وقراءاتها الدالة عليها أو الموحية بها في نماذج من شعر قاسم حداد وذلك لنرى كيف أن تحولات هذه العلاقة – الرمز يمكن أن تشكل مدخلاً لقراءة تحولات التجربة الشعرية لقاسم حداد في عمومها.

وهنا فمن المؤكد أننا لن نعود مرة أخرى إلى مقولات النور والتنوير والأنوار لأن تحرير الشاعر لهذه الكلمة – العلامة – الرمز أفضى إلى قطيعة ما مع فكر التنوير وأيديولوجيا التنوير وميتافيزيقيا التنوير كما سنرى.

7 - النور كعلامة رمزية «مركزية» في شعر قاسم حداد

في دراسة طريفة وممتعة لمحمد النبكي بعنوان «تحولات الرمز في تجربة قاسم حداد»[32] لاحظ الناقد أن هناك «ثمانية رموز سجلت تكرارًا متواترًا في نصوص هذا الشاعر بما يفوق المئتي مرة، مما يعني أنها مراكز استقطاب وبث رئيسة للدلالات في هذه التجربة ، أي مما يسميه رولان بارت بـ «منطلقات» المعنى الأساسية في النص.

الرموز هي، حسب أهميتها من هذا المنظور الأسلوبي الاحصائي: الرؤية وتكررت 336 م، والماء 304 م، الموت 303 م، الطفولة 248 م، الأرض 246 م ، البحر23 م، الدم 229 م ، الحلم 206 مرات». ورغم أن الناقد لا يشير إلى المجموعات الشعرية التي مسحت إلا أنها تشمل في ما يبدو من أكثر من قرينة إنتاج قاسم منذ «البشارة» إلى «عزلة الملكات» أي نفس المتن الذي بين أيدينا.

وهنا يمكن أن نتساءل ماذا عن «النور» بكل تسمياته ومشتقاته وقرائنه؟ ولإعطاء الإجابة المثلى والدقيقة لابد من ممارسة تلك اللعبة الاحصائية الشاقة والشائقة، ولابد لضمان وجاهة الاستقراء والاستنتاج من تحديد معايير نقدية «معرفية منضبطة تحكم وتوجه هذه اللعبة – القراءة، وهذا كله مما لا يتسع له المقام هنا، من جهتي اخترت «البشارة » و«القيامة» و «عزلة الملكات» فقط وباعتبارها لا أكثر من عينات ذات أهمية خاصة تمثل البداية في التجربة ، وعلامة التحول فيها وإحدى علامات خواتيمها، أي آخر ما صدر للشاعر من مجموعات تحمل اسم وحدة، فماذا وجدت؟.

وجدت أن علامة – رمز «النور» بالمعنى المحدد أعلاه تتكرر في المجموعة الأولى 154 مرة، وفي الثاني 138 مرة، وفي الثالثة والأخيرة 43 مرة، وحاصل الجمع كما هو واضح هو 335. بناء عليه فإن مسح المجموعات الشعرية الأخرى لقاسم سيؤكد قطعيًا

أن هذه العلامة – الرمز تتجاوز بكثير في تكراريتها وأهميتها، من هذا المنظور ، غيرها من الرموز الأخرى.

أما إذا ما اعتبرنا أن «الرؤية» أي الرمز الأول في قراءة النبكي مرتبطة طبيعيًا ومنطقيًا وجماليًا بالنور الحقيقي أو المجازي لوجدنا أن هذه العلامة – الرمز تهيمن على اللغة – التجربة الشعرية عند قاسم في مجملها وتشكل بالتالي مظهرًا من مظاهر نسقيتها وبإمكاننا الاستمرار في اللغة لنتحدث ، بناء على هذه الملاحظة الاحصائية الأولية، عن «نورانية» الشاعر ونزوعه إلى التسامي والتعالي بفنه وفكره وذاته.. أو عن «ناريته» ونزوعه إلى التعامل مع الواقع والعلاقات والكائنات وفق الخاصية أو المزاج المرتبط بالنار كعنصر من عناصر الوجود الفيزيقي الأربعة كما حددها الفلاسفة والمناطقة القدماء وكما حاورها هو ذاته في مستهل إحدى مجموعاته الشعرية!.

لا شك أن هذه القراءات المبررة مغرية وقد تكون مثرية لكننا نكتفي بالإشارة إليها هنا لنركز على مدى قدرة الشاعر على تحرير هذه الكلمة / العلامة من دلالاتها المعهودة، أيا كانت مرجعيتها، وشحنها بدلالات جديدة تجعلها فعلا في منزلة العلامة – الرمزية في خطاب شعري يفترض أن تكون فيه الدلالة حرة مفتوحة ومنطلقة و«خاصة» بسياقها الخطابي – الشعري الذي يبدعه الشاعر.

من هذا المنطلق وبناء على ذات القراءة الاحصائية أعلاه يمكننا التمييز بين مرحلتين/مسارين، في الأول منهما تحيل علامة – كلمة «النور» إلى ما أسميناه «ميتافيزيقيا النور والتنوير» وبالتالي تدور دلالاتها في إطار «العادية» والمحاكاة وإعادة الإنتاج لما هو معروف ومتوقع. أما في الثاني فإن هذه «العلامة – الرمز» تقطع مع تلك المرجعية لتؤسس لذاتها حقلها الدلالي الإيحائي الخاص فتكسر وتخرج عن كل الأطر المرجعية من خارج الكتابة الشعرية ذاتها.

في بداياته كان الشاعر قاسم حداد وفيا لذاكرته وذاكرة الكلمات لأنه كان منتميا إلى خطاب أيديولوجي محدد وكان يكتب القصيدة لتدعيم المشروع أو البرنامج الذي يبشر به ويحاول انجازه ذلك الخطاب، فالهدف واضح والمنطق إليه واضح

ووسائل بلوغه واضحة وإن اختلفت باختلاف مواقع ومواضع منتجيه والمؤمنين به من أفراد «جماعته» ومنهم الشاعر.

الشاعر كان يكتب وهو في مرحلة الحماس المفرط، والصادق، لهذه المرجعية التي تضغط عليه حتى وهو يؤول أسطورة «سيزيف» في أحد الهوامش باعتباره « رمز الصمود والإصرار» ملغياً دلالاتها أيضاً على «الجهد البشري المضني والعبثي» كما أدركه مبدع مثل البير كامو مثلاً. فالشاعر «الشاب» كان يتوهم ويصدق، مثله مثل غيره، أن التاريخ «قطرة دم ثم الربيع» وأن العلاقة بين الواقع الواقعي المظلم والمتردي والقبيح وبين الواقع المحلوم والمنتظر، وهو الأجمل والأجدى للإنسان، علاقة تعاقب حتمي. أما في الراهن، أي في اللحظة التي تفصل وتصل بينهما فالمواقف والرؤى والممارسات لابد أن تكون حدية، حدية العلاقة بين الأسود والأبيض، الخير والشر، والحق والباطل و «النور والظلام»!.

هذه الرؤية، برغم ما فيها من مشروعية إنسانية وشفافية وصدق، إلا أنها رؤية ثوقية – «إيمانية» تحل فيها الأيديولوجيا محل الثيولوجيا لتؤمن وظائفها، وبالتالي فلا عمق فيها ولا شعرية [33]. وإذا كان مبدعاً مثل الطيب صالح قد مارس الكتابة عن / ضد مثل هذه الرؤية وهذا الوعي لدى «من يرى الأشياء بعين واحدة ويتكلم بلسان واحد» كما ورد في «موسم الهجرة إلى الشمال» فإن قاسم حداد في هذه المرحلة / البداية كان غارقاً في الإنشاد والتبشير بهما، وعنوان مجموعته الأولى «ينطق» بهذه النزعة التبشيرية!. وهنا قد نلمس ما يشبه المفارقة في هذا الموقف لديه إذ إنه جاء في فترة بدأت فيها الخطابات الفكرية والشعرية العربية تتحول نحو التساؤل والشك والبحث ومراجعة وعي الذات وممارساتها بعد هزيمة 1967. لكن دلالة المفارقة هنا تخف إذا ما أدركنا أن الشاعر ينتمي لفضاء كان يعيش آنذاك في «هامش» الخطابات والعلاقات والممارسات السائدة في المشرق العربي.

لكن موهبة الشاعر الكبيرة وجديته في التعامل مع الكتابة الشعرية وتطور وعيه بضرورة الاشتغال الدائم والمعمق على أدواتها سيفضي به إلى ذلك التحول الذي أشرنا إليه في فقرة سابقة والذي ستبدو كتاباته الأولى في سياقه وكأنها منبثقة عن

ذات غير ذاته، عن الذات الجماعية الأيديولوجية لا عن ذاته الفردية الخاصة العميقة والمتعددة الأبعاد والطاقات كأي ذات مبدعة وخلاقة حقاً.

لم يكن التحول الذي طرأ على تجربة قاسم الشعرية لا انكساراً فاجعاً ولا انشطاراً سلبياً للذات على ذاتها كما يقول كمال أبو ديب. كما أنها لم تكن مظهراً من مظاهر الفشل والعجز عن الانتماء المتزامن إلى «العروبة» و «الإنسانية» كما يقول محمد بنيس، لأن الأمر يتعلق كما نرى بوعي جديد ورؤية جديدة أكثر عمقاً وتطوراً وإنجازية إبداعية وإن حدث كل هذا في سياق الأزمات القومية والاجتماعية المشار إليها سلفاً. فالشاعر، كغيره من المبدعين والمثقفين العرب، تحرر هنا من وهم وعبء اختزال المجتمع والأمة والعالم في الذات التي كانت تبدو في مرحلة سابقة وكأنها هي وحدها المؤهلة للتحدث باسم الجميع والتعبير عن مشاعرهم وترجمة أشواقهم وأحلامهم. وعندما ينهار الوهم تبدو هذه الذات المثقفة وكأنها المسؤولة عن هذا الانهيار فتحمل نفسها ما لا طاقة لها به وتحمل نصها الشعري ما لا طاقة لنا به!.

بصيغة أخرى يمكن القول أن الشاعر تحرر هنا من وطأة الوعي الأيديولوجي العام الذي هيمن على الكثيرين من المبدعين والباحثين ورجال السياسة والإعلاميين فضلاً عن الناس البسطاء ممن كان يتلقى الخبر الأيديولوجي المنقول عبر الوسيط الإعلامي السحري الحديث، المرئي والمسموع والمقروء وكأنه الحقيقة لا لشيء إلا لأنه كان ضحية «جغرافية الوهم» التي أنشأها ونشرها الخطاب الأيديولوجي السائد.

هكذا لا غرابة أن يتخذ التحول عند قاسم شكل إعادة اكتشاف للذات الإنسانية المبدعة في عمقها وثرائها وتنوع إمكانياتها وطاقاتها، وخصوصاً إذ تكون ذاتاً «عاشقة».

«أنا حين أرسم كلمات مثل: حنين.. وحارس/حلم.. حجر/ لذة.. لين/ أكون قد لونتها بك/ أنا لا أستطيع/ وليس بوسعي/ ولا اريد/ أن تغيبي عن كلماتي / لأنك انت كلماتي/ وهل بوسع الكلمات ان تكتب/ بدون كلمات؟؟؟».

(قلب الحب..ص10).

فالحروف والكلمات هنا، أي في هذه المرحلة من التجربة، لم تعد وسائل وأدوات خارج - ذاتية وإنما أصبحت فضاء للرسم والتشكيل ممتزجة بذات الشاعر وبالذات الأخرى المحبوبة المعشوقة، فالكلمة هي الإنسان والإنسان هو الكلمة ولا كتابة شعرية بدون هذا التداخل أو «التماهي».

كذلك «الأطفال» لم يعودوا فجر الثورة ووقودها القادم، بل كائنات أكثر براءة وجمالاً لأنهم هم أيضاً سيصيرون جزءاً من هذه العلاقات العاشقة التي يدشنها الشاعر ليعيشها ويستحضر فيها كل ما ومن يحب:

«أولئك الأطفال الصغار جداً/ إني أراهم الآن كالأسماك الملونة/ في زجاجة المدى/ وأنت ماؤهم».

(نفس المجموعة، ص14).

أما «الآخرون» ممن لا يتفهم هذه العلاقة والرؤية و «الشعرية» الجديدة فلن يعبأ الشاعر بهم أو بأقاويلهم إلا في سياق الانفصال عنهم وتمثيل حضورهم كمفارقة هم موضوعها وضحيتها:-

«كلهم قالوا لن تلبي الدعوة/ كلهم قالوا إن السهرة ستكون بلا انوار/ كلهم قالوا... وكلهم حضروا الحفل».

(نفس المجموعة، ص20).

ويبلغ التحول مداه وذروته وعمقه حين يتجه الخطاب الشعري إلى الذات الشاعرة المبدعة التي لم تعد فرداً أو رقماً في مجموعة أو جماعة أيديولوجية ما وإنما صارت كينونة أكثر شفافية وهدوءاً وصفاءً وتسامياً، صارت ذاتاً خارقة للمعتاد لا يجوز عليها إلا ما يليق بها من مقاييس ومعايير:-

«أقف عارياً في ثلج الريح/ وحيداً/ كحرف الألف/ ولا انحني/ اتمرد على كل الآلة/ ولا انحني/ أخرج من نار وادخل في نار/ ولا انحني/ أعتقد بالتقاء النقيض بالنقيض/ ولا انحني/ امتزج بالرماد/ ولا انحني/ لسواك».

(نفس المجموعة).

فالذات والآخر والمرأة والطفل والحرف والكلمة والنص وكل العلاقات في مثل هذه النماذج تتحول كلها إلى رموز مكثفة ومشعة بالإيحاءات الدلالية في كل الاتجاهات لأن النص كله أصبح «إشارة حرة» وبمعنى أوسع مما يعنيه هذا المفهوم عند الغذامي لأن الحرية هنا شكلية «جمالية» مثلما هي دلالية «فكرية». تتحول كلها هنا إلى رموز إيحائية عائمة ومعمقة الدلالة ولكن الأهم من هذا أنها ترد في نماذج مكتوبة في إطار تجربة قصيدة النثر التي تمثل أقصى ما يمكن تصوره وتحقيقه عن حرية الشكل الشعري إذ ليس بعدها سوى التحول إلى النص الشعري الذي يعتمد نظاماً سيميائيا غير لغوي كالأشكال الرياضية والهندسية. هذا تحديداً ما يجعل علاقة الحب التي تمثل تيمة مركزية في هذه النماذج كما في المجموعة كلها تأخذ أبعاداً دلالية ترميزية متعددة إذ لا شيء هنا يحصرها في علاقة الرجل بالمرأة، فالشاعر «العاشق» إنسان عام مطلق متحرر من أي هوية غير كونه «مبدعاً» وضمير المؤنث لا يحيل إلى امرأة محددة بالاسم والصفة والنسب والانتماء المكاني والزماني وبالتالي فقد تكون المرأة أو القصيدة أو الحقيقة أو الحرية أو الجمال أو أي قيمة من القيم المثلى، بل لا شيء يمنع أن تكون هي الذات العاشقة المعشوقة أو الذات المطلقة التي تعجز اللغة عن اكتناه سرها رغم دنوها وحضورها لحظة الابداع وفي الإبداع!.

هذا ما نستكشفه بصورة أجلى وأعمق في مجموعة «القيامة» التي صدرت متزامنة مع «قلب الحب»، ومعه كتبت في نفس الفترة مما يدل على عمق وخصوبة التحول الذي طرأ على تجربة الشاعر، أي على رؤيته ووعيه وممارسته للحياة وللكتابة. فهذه المجموعة عبارة عن نص واحد في العمق مكون ظاهرياً من مجموعة أجزاء ونصوص فرعية داخل كل جزء، تمثل في مجملها مغامرة كشف وشهادة تباشرها ذات باحثة عن الانعتاق والتوحد من جديد مع الأشياء والكائنات. فالمغامرة هنا أقرب ما تكون إلى رحلة البحث الانطولوجي التي تجمع بين التأملية الصوفية المتعالية والتأملية الفكرية الواقعية – الإنسانية لتتشكل في نص شعري تتعاقب وتتقاطع وتتراكب وتتحاور فيه معاني الكينونة «الجديدة» الخاصة بشاعر يعلن «قيامته الخاصة» ليعيد صوغ ذاته وعلاقاته وعالمه كما يرى ويريد.

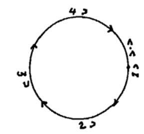
ولعل من أولى وأقوى المظاهر التعددية الشكلية والدلالية في حركية هذا – النص البحث – الكشف تتجلى في مستوى تنظيم الأجزاء المقاطع.

فمن منظور التتابع والتعاقب الخطي – الأفقي يمكن أن نرسم القصيدة/ المجموعة كالتالي:

القيـامة ←(دخول أول ←(في الهواء في النار..) دخول ثاني (أ – مرآة قهوة الدم ن: مرآة اللوتس ت: مرآة لؤلؤة الوقت...) دخول ثالث (1 – الوطن يقرأ نار الأطفال 2 : حين مات الرقص على العتبات... دخول في الدخول)، وهكذا يكون تجريده: د1 ← د2← د3

أو1: ← 2: ← 3: ←

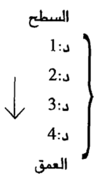
أما من المنظور الدائري فيكون الرسم:



وجه اعتباره وتبريره أن آخر مقطع في الدخول الثالث هو بعنوان «دخول في الدخول»، أي عودة إلى نقطة البداية والانطلاق، كما يمكن أن يتولد عن نفس القراءة حركية عمودية تصاعدية «لولبية» أو «معراجية» متجهة من الأسفل إلى الأعلى، أي تبدأ من «العناصر المادية الأولية للوجود، الهواء والنار والماء والتراب، إلى عناصر الروحانية السامية» فيكون الرسم:

المنتهى
د:د
د:3
د:2 ↑
د:1
المنطلق

أو حركية رابعة عمودية عميقة أو «تنقيبية» تتجه من عالم المظاهر والحس و«السطح» إلى عالم الباطن والحدس و «العمق» فيأخذ النص شكل الترسيمة التالية:



هذه الحركيات المتنوعة تدل بذاتها على جدة وخصوبة التحول والتجريب الإبداعيين إذ يمكن لكل منظور وحركية أن يولدا قراءة «مختلفة» لهذا النص الذي يبدو أنه أنجز كله في لحظة واحدة تكثف وتختزل الزمن هي لحظة الإبداع التي لا نعرفها إلا بأثرها. لحظة لا تقاس بمقادير الزمنية المعتادة لأنها تلك اللحظة التي هي حضور الكائن في الزمن بأعمق معاني الحضور (هيدجر) أو لأنها هي ذاتها اللحظة - الصيرورة التي يكون فيها الكائن/ المبدع في أوج حيويته الحدسية الخلاقة بحيث يتجاوز كل بطاقات التسمية المعتادة للأشياء والظواهر والعلاقات (برجسون).

فالشاعر يبدأ «الدخول الأول» بنص استهلالي يعلن فيه أنه صار ، بعد رحلة بحث وعناء توحي بها النقاط الثلاث في البدء، كل الأوقات وكل الأعمار، كينونة خارقة مخترقة لمنطق العلاقات المعهودة إذ لم «تولد بعد» وليس «لموتها وعد»! (ص7) .

بعد هذا المقطع يقرأ ويقرؤنا العناصر الأربعة للعالم الموجود في معاني وجوده المادية ليعيد «خلقها» وتأويلها شعرياً بحيث تتوحد مع حالاته ومقاماته الأكثر إنسانية و «فيزيقية».

بعد هذا الدخول - العبور أو الانتقال أو الصعود أو التعمق - يأتي الدخول الثاني كمرحلة مرآوية، لا بالمعنى الفرويدي، بل بالمعنى الفني، حيث لا تتجه الرؤية مباشرة إلى موضوعها وإنما إلى مرايا يرتبها ويسميها الشاعر بحيث تكشف في مجملها عن رؤاه الجديدة أو «انتماءاته» الجديدة التي تفضي إلى «التأسيس» لعلاقات جديدة مع اللغة والذات والعالم كما توحي به الحروف والتسميات التي تعنون كل نص

في هذا الدخول. من هنا يأتي الدخول الثالث وكأنه اغتسال وتطهر من السابق والمعروف وتوحد مع أشياء الوطن وبشره وعلاقاته الممتدة بين الفاجع والسعيد، القبيح والجميل، النظام والفوضى.. لأن الوطن والإنسان مفهومان ينفتحان هنا على ما يتجاوز أي معنى أيديولوجي. بعد هذا التحرر من الانتماءات العادية السائدة يأتي نص «الدخول في الدخول» معلنا الاقتراب من نقطة الوصول والغاية في الحركية الأولى أو نقطة العودة والبدء المتجدد في الحركية الثانية أو نقطة – سدرة المنتهى في الحركية الثالثة أو نقطة العمق والسر المكنون في الحركية الرابعة!.

أما ما يعنينا أكثر من منظور هذه المقاربة فهو أن حقلاً دلالياً واسعاً وخصيبياً يتولد وينمو ويتعمق حول كلمة النور ومشتقاتها وقرائنها وترميزاتها الإبداعية مما يدل على أن هذه العلاقة – الرمز تمثل «الصوتيم» المركزي في المجموعة كلها. النور هنا لا يقبل القراءة والتأويل في سياق العلاقة بأي مرجعية «تنويرية» إذ لا يرتبط بعناصر الطبيعة ولا بنور الإيمان أو العقل أو العلم وهو بعيد كل البعد عن نور البصر الذي يفضي إلى السطوع الساذج أو الضبابية الساذجة. إنه كلمة – اشارة حرة، نور يحتوي وينطوي على ما لم نسمع أو نقرأ من قبل لأنه متولد عن عالم الذات الشاعرة المبدعة التي لا تشبه غيرها ولا تتمثل بغيرها، إنه يأتي من اللامكان ويمتد في المدى وله من الطيوف والألوان ما تمنحه القوة المفكرة والقوة المخيّلة وهما في أوج اشتعالاتهما وإشعاعاتهما وتوهجاتهما «الإبداعية».

نقرأ في المقطع الأول:

«دخلت/ وكان الوهج الفضي ثقيلاً يتمطى/ وكاني في الفضة امشي/ زمن الخطوة لا قبل ولا بعد/ لم اعرف اين واين واين دخلت/ انا في الخطوة في فضة حلم...».

فالذات المتكلمة الشاعرة تحضر وتستحضرها هنا في «الوهج الفضي» الذي لأشيء يذكر عن مصدره، ووصفه بالفضي يزيده غرابة ودلالة إيحائية إذ الوهج بطبيعته لا يوصف لأنه يتجاوز و«يلغي» كل وصف. ويوحي تحول صفة «الفضي» إلى تسمية تنضاف إلى «الحلم» بالتحقق التدريجي للرؤية إذ ندرك أن الحدث أو الحركة تتم في فضاء حلمي مما يحول المشهد كله إلى مشهد مركب غريب ومدهش تتداخل فيه الأزمنة والأمكنة والتسميات والكشوفات والتحققات.

هذا الرمز – الصوتيم المركزي يتحول في مقاطع لاحقة إلى فعل «يفضض» مما يشير إلى مرونته وانفتاحه الدلالي، بل تتحول الفضة إلى «دليل» للذات الشاعرة في رحلة بحثها وكشفها، ثم تتحول في مقامات أخرى إلى جزئية من الذات الشاعرة ذاتها، أي دالاً ودليلاً ومدلولاً.

لا أذكر من قال أن «الشعر والفلسفة طائران ليليان» لكن هذه المقولة تحضر هنا لأن هذه الرحلة الحلمية بحث انطولوجي تتحد فيه الرؤية الجمالية الشعرية بالرؤية الفكرية الفلسفية وكأن الأمر يتعلق برحلة إسرائية – معراجية تتم في لحظة من لحظات «الحلم اليقظ» أو «اليقظة الحالمة» التي هي عند برجسون لحظة الإبداع الخلاق في مجال الفكر كما في مجال الشعر والفنون الأخرى. فلا شك أن الشاعر واقع هنا تحت سطوة المرجعية الصوفية العربية – الإسلامية لكنه لا يستسلم لها أو للفكر الغنوصي الذي يثوي وراءها وإنما يستثمرها ويوظفها كعنصر يتعامل معه بوعي ذاتي واجتماعي وتاريخي شديد الواقعية و«الإنسانية» فالمهم بالنسبة له هو النص/ الأثر. أثره الذي يشكله ويوزنه وينسقه ويرتب أجزاءه ومقاطعه بصرامة رياضية خارجية كبيرة وبمرونة داخلية أكبر حتى لايكون مجرد إعادة إنتاج أو «محاكاة» لنص قديم استحوذت عليه «الثيولوجيا» إذ إن انحرافه عن «الدوغما السائدة» لم يشكل قطيعة معها وإنما تصعيداً لإحدى رموزها وأبعادها الدلالية!.

هنا لا يحضر «النور» ولا «الظلام» بأي معنى مسبق لأن رحلة البحث الشعرية – الفكرية، هنا، تمثل كلها انزياحاً وقطيعة في أكثر من مستوى وبأكثر من معنى وفي أكثر من اتجاه كما رأينا.

فحينما نقرأ عبارات شعرية مثل:

- **«يكاد الضوء الساطع في الوهج يضيع»**
- **«تعال... أريك الشمس محاصرة بخيول الفجر»**
- **«هذا الأسود عتم الأيام يضيء»**
- **«تعال أريك الطوفان يضيء ويغسل وجه الأرض»**

- **«رأيت المغرب يشرق»**
- **«رأيت الصخرة جمرة زيتون في الحقل»**

(ص27 ، 96 ، 97 ، 98).

ندرك مدى الخلخلة والإزاحة التي يحدثها الشاعر في علاقات هذه العلامة – الرمز أو «الصوتيم». فقد أدرك في هذه المرحلة أن الوضوح عمى وأن البصر أداة رؤية تحجب الرؤيا وأن المعاني الأُوَل أو الثواني لم تعد تقنع أمثاله مما ينتبذ فضاء العزلة لا انطواءً أو انكساراً وإنما بحثاً وتنقيباً في ذات الذات باعتبارها الجرم الأصغر الذي يختزل الجرم الأكبر بكل أبعاده وتناقضاته أو باعتبارها هي ذاتها «المطلق» الذي يتحقق وجوده في اللغة وباللغة إذ لا وجود ولا حضور لأي ذات خارجها!.

يقول من هذا المنظور في مجموعة لاحقة:

«أنا الغامض الذي لا يتضح / ولا يقبل التفسير/ الغيم يقرأ المطر/ الشجرة تحاور الريح/ الرمل يحزم البحر ويزنر السواحل/ الجرح يصادق النصل بغته/ لكنه يفهم/ وأنا الغامض الذي ليس للوضوح أغوي النجوم، اسويها أحذية لكلماتي».

(شظايا، ص91).

فقد تحول إلى مغامرة/ ثورة داخل اللغة/ الكائن، تحول من الانتشار والسير في الطرقات المعهودة إلى البحث تساميا أو تعمقاً في عالم ليس هو تلك «القارة المجهولة» التي تحدث عنها فرويد وإنما هو كون مجهول وقابل للاستكشاف متى ما امتلك الكائن أدوات استكشافه الأمثل: لغة الإبداع الفكري والفني. إنه لا ينشد المعرفة أو الحقيقة المطلقة وإنما يبحث عنها بيأس ولذة وكأن حضوره كشاعر يحدد علِّية وجوده وفاعليته في تجسير الهوة بين المعلوم والمجهول، الأنا والآخر، الذات والعالم، أي بالتحول إلى «أثر» تحل فيه روحه القلقة الخلاقة المتحررة من كل قيد يربطها إلى النسبي والعابر والفاني ، روح سيدة وإله لذاتها:

«صرت الضوء/ تكلمت كلام الماء/ رايت الريش الهاطل من جسدي ويدي تقول/ فقلت/ رايت إلهاً يولد في مرآة الناس/ فملأت الكاس».

(ص114).

إننا أمام قصيدة / صلاة «تجس صلاة الكون»، قصيدة يبدو أنها كتبت في ليلة من تلك الليالي العجيبة المواتية التي تسكن فيها الريح وتنشط الروح، تغيب عنها أضواء القمر والنجوم والنار لتضاء بنور آخر يحيل كل ما حوله إلى كائنات مرحة خفيفة تلعب مع إنسان وحيد رأى وحقق أو كتب رؤياه في هذا النص/ الأثر الذي لا يشبه غيره./ وإذا كان الشاعر قد نبهنا في نص الإهداء «إلى أ. ص الذي رأى» إلى التحول الذي طرأ عليه وعلى كتابته فما ذلك إلا لنقرأه كما رأى وكتب، أي باعتباره فنانا مبدعاً لا يشبه غيره إلا إن كان هذا الغير هو الفنان/ الآخر الذي يحضر معه وفيه كقرين أو كذات أخرى سيكتب معه/ معها نصاً جديداً مجدداً لا حدود فيه نهائية بين اسم واسم لأن الرؤيا واحدة واللغة واحدة هو نص «الجواشن» كما رأينا.

وهنا تحديداً لم يعد هناك معنى في الحديث عن «التنوير» أو «التثوير» لأن الشاعر انتقل إلى موقع آخر وتجربة أخرى. إنه لم يتنكر لأحلام الناس فهي بين «مراياه» لكنه لم يعد يتحدث نيابة عنهم أو «يستثمر» طموحاتهم وأحلامهم ومعاناتهم لإسناد شعريته لأن في هذا استلاب لهم وله:

(لا أنا ذاكرة الناس

ولا غيمة تسكن الجبل

أنا المحو التناسي)

(شظايا، ص39).

لقد انتقل من اليقين إلى الشك ومن الإشهار والإنشاد إلى الإنطواء والبحث ومن الإجابة إلى التساؤل ومن النور والوضوح الساطع إلى العتامة والغموض والكثيف ومن الكلام الصاخب «العنيف» إلى الكتابة المصوتة الهادئة والعميقة كما يليق بأي مبدع وبأي إبداع.

لقد كان قاسم يهجس منذ «الدم الثاني» بالتحول لأن عدم التحول يعني الجمود والجمود يعني الانكسار، فتحول وجاء تحوله لوعيه أن مسؤوليته كمبدع هي الإبداع. لقد تحول و «صار» من جديد لأن الطاقة الإبداعية القوية الخلاقة، كأي طاقة، لا تبددها أو تكسرها انكسارات الخارج وفجائعه المتوقعة باستمرار والمتراكمة باستمرار.

نعم قد يقرأ البعض بعض النصوص والتجارب الشعرية في «ضوء التنوير» أو «الثورة» أو «الأضواء» الأخرى، لكن هذه التجربة وأمثالها لا تقرأ إلا في «ضوئها» الخاص بها. هذا ما حاولت ليس لأنني ضد «التنوير» ولكني «لا أستطيع وليس بوسعي ولا أريد» أن أخلط بين النصوص والمقاربات وأعتقد أنني هناك أكثر «تنويرية» مما لو انتهجت منهاجاً آخر.

8 - تعتيــم/ خاتمـــة

«... يا لهناك

حيث الأفق اللامتناهي يشمل رعاياه بالغيم

كان الحرية كانت هناك

شاسعة ومشتهاة.. يباهي بها الحياة

لم تكن سلطة تطاله ولا يدٌ عليه

رهيفاً مثل شفرة الوقت.. صارماً مثل برق

شاهقاً كشموخ الآلهة

يداه في حرية الخلق

يمنح أحلامه اللغة، يرأف بمخلوقاته ويصطفيها،

يا لهناك

حرياته القادرة بدأت من هناك

وهنا

يلزم البحث عن قران».

(قاسم).

****

احالات وهوامش

1 – في مقابلة معه يدين «قاسم » القيود التي تفرضها الروح السلفية من جهة والايديولوجيا اليسارية من جهة أخرى على الشعراء فكلهم «يريدون للشعر قوالب ثانية تبسيطية مما يتنافى مع الطبيعة الشعرية أصلاً من حيث إن قوانين الفن تركيبية وليست تحليلية» كما يقول. كتابات ع21 ، السنة 15 ، 1985، ص ص 118 – 119.

2 – خليل عمايرة، «في تحليل الشعر»، مجلة التواصل اللساني، مج 6 – العدد1 – 2، 1994، وكل هذه المقولات أصبحت من قبيل الشائع بين النقاد لذا نكتفي بهذه الإحالة.

3 – خليل عمايرة، «التواصل...» ص11.

4 – مجلة «كلمات»، ع 11/10، 1989، ص89.

5 – هولدرلين، قصائد مختارة، ترجمها عن الألمانية فؤاد رفقة، دار صادر، بيروت 1989 ص70،

6 – تختلف الدراسات التي أنجزها هؤلاء النقاد في مناهجها وخلفياتها النظرية وغاياتها لكنها متكاملة فيما بينها، وأهمها معرفياً بلا شك تلك التي تنطلق من مرجعية ألسنية وفكرية حديثة كدراسة الماكري ومحمد بنيس.

7 – لم تجمع هذه الكتابات المقالية في كتاب ولو جمعت لأمكن مقاربتها كمتن «فكري» يكشف عن مواقف ورؤى وخيارات الشاعر المعرفية والأيديولوجية.

8 – الأمر يتعلق هنا بتيار عالمي ساد بعد الحرب العالمية الثانية وهيمنت عليه الرؤى الأيديولوجية المتفائلة ووجد مبرره التاريخي في العالم العربي بالتحول من وضعيات الاستعمار التقليدي إلى «الاستقلال» و «الدولة الوطنية»، كما لعبت الحرب الباردة دوراً كبيراً في الترويج لهذا الخطاب ثم في محاصرته والحد من انتشاره.

9 – «كلمات»، ع 10–11، 1989 (فصلية ثقافية عن أسرة الأدباء والكتاب في البحرين)، ص19.

10 – «كلمات».ع 16، 1992، ص8 وما بعدها.

11 – «كلمات»، ع 12– 1990، ص10.

12 - علوي الهاشمي، «السكون المتحرك»، دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً، الجزء الأول، بنية الإيقاع، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 1992.

13 - السكون المتحرك. ص257.

14 - نقلاً عن الهاشمي، ص258.

15 - تفسير ظاهرة «القصيدة النثرية» من هذا المنظور المحلي لا معنى له إلا حين توضع الظاهرة في سياقها الكوني لأن مرجعيتها الخارجية أهم بكثير من سياقها الخاص.

16 - انظر على سبيل المثال: شوقي بغدادي «قراءة في ديوان القيامة»، مجلة «كتابات» البحرين، العدد18، السنة8، 1983، ص107وما بعدها.

17 - صدر للثبيتي:

- عاشقة الزمن الوردي، الدار السعودية للنشر ، جدة 1982/1402، ط 2.
- تهجيت حلما تهجيت وهماً، الدار السعودية للنشر، جدة 1983/1404.
- التضاريس ، النادي الأدبي الثقافي، جدة،1986/1406.

18 - صدر لعارف الخاجة:

- بيروت وجمرة العقبة، دار الطليعة، الكويت،1983.
- صلاة العيد والتعب، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات،1986.
- قلنا لنزيه القبرصلي، المجلس الثقافي للبنان الجنوبي،1986. (التاريخ حسب ما ورد في نهاية المقدمة).
- علي بن المسك بن التهامي يفاجيء قاتليه، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 1989.

19 - انظر: محمد ابراهيم حوّر «الشعر العربي المعاصر في الإمارات العربية المتحدة» دراسة منشورة في مجلة «شؤون أدبية» ، السنة 6، شتاء 1992، ص57 وما بعدها.

20 - باستثناء «التضاريس» لا شيء يدل على أن الثبيتي كان مواكباً لإنجازات الشعرية العربية وإلا كيف نفسر هذه الغنائية المبسطة والمباشرة التي تحيل إلى ما قبل الخمسينيات.

21 - لا شك أن هاتين القصيدتين تستحقان دراسة موسعة ومعمقة منفصلة لما تمثلانه من جماليات تجعلهما فعلاً في طليعة ما أنجزه شعراء التفعيلة في المملكة وربما في الجزيرة العربية وهذا سر الاحتفالية الكبيرة التي قابلهما به الشعراء والنقاد في المملكة خاصة.

22 - لا شك أن تجارب العواد وحمزة شحاتة وغازي القصيبي ومحمد العلي، وكلهم من أجيال سابقة على جيل الثبيتي مترعة بآثار التفاعل مع الشعرية العربية بل ومع الإبداع والفكر الإنساني عموماً مما يدل على محدودية تجربة الثبيتي بأكثر من معنى، أي حياتيا وثقافياً!.

23 - يخطىء من يظن أن الهجمة على الحداثة كانت موجهة ضد الشعراء والنقاد فقط إذ شملت العديد من الأسماء والمؤسسات - كجامعة الملك سعود مثلاً - مما يدل على أن الأمر يتعلق بردة فعل مساوية لصدمة الحداثة التي شهدتها مختلف جوانب الحياة في المملكة منذ «الطفرة النفطية» في السبعينات، ومازالت مستمرة إلى اليوم وإن بشكل أهدأ.

24 - اختلاف الحداثة المحلية عن غيرها من الحداثات مسلمة أولية بالنسبة للكثيرين ممن سموا بالحداثيين لكن هذا ما لا يفهمه خصومهم لأن الموقف سجالي - أيديولوجي في جوهره. انظر مثلاً: عبدالله الغذامي، «الموقف من الحداثة ومسائل أخرى»، دار البلاد، جدة، 1407هـ/1987م.

25- عندما زادت حدة التوتر وهدد بعض «الحداثيين» في حياتهم اليومية كان التوقف عن الإنجاز والمراجعة و«المواجهة» هو الطريق الأسهل وليس الأسلم ولذا استمر الآخرون في إنجازاتهم إلى اليوم وإن بحماس أقل وبروح فكرية ومعرفية أعمق وأهدأ.

26- المعلومات التي وردتني عنه من منظمي الندوة هو ذاته مصدرها مما يدل على أن الانقطاع في التجربة تم منذ فترة طويلة نسبياً.

27 - كان من المفترض أن يمثل اتصال الشاعر ببيروت، منطلق الحداثة الشعرية والنقدية الأول والأهم كما نعلم، رافدا مهما في تجربة الخاجة لكنه اتصل بها في لحظة/ذروة الخراب الكبير الذي ولده العنف الأهلي والخارجي لا في الثقافة أو الأدب فقط، وإنما في مختلف جوانب حياة البشر اليومية كما نعلم، هذا بالإضافة إلى العامل الذاتي الذي يخص الشاعر.

28 - هذه المحاكاة تستحق دراسة خاصة لا مجال لها هنا ولذا نكتفي بالاشارة إليها.

29 - مصطفى النجار «رحلة مع القصائد الخمس للشاعر عارف الخاجة»، دراسة منشورة في «شؤون أدبية»، السنة الرابعة، ع4، خريف 1990م، ص ص 233-238.

30 - لا شك عندي أن تجربة قاسم تستحق أكثر من أطروحة أكاديمية لكنها للأسف الشديد لا تحضر إلا نادراً في الدراسات الراهنة حول الشعر العربي الحديث!.

31 - محمد البنكي «تحولات الرمز في تجربة حداد»، مجلة «المنتدى» ص ص 28 - 31، ثم العدد اللاحق ص ص 26 - 29.

32 - أصبح من المعروف في السيميائيات الحديثة أن «العلامة الايقونية» فقيرة الدلالة لأنها الأكثر ارتباطاً بمدلولها المرجعي «الثابت» وهي غير «العلامة الاحالية» أو «المرجعية» عند جاكسون أو فيليب هامون كما يعرفه المختصون.

33 - لعل أوكتافيو بات أهم من حلل بعمق ورؤية نقدية تحول الماركسية إلى ما يشبه «الدين» عند بعض مثقفي «العالم الثالث» ، أما في المجال الإسلامي فنعتقد أن دراسة الإيراني «داريوش شايغان» - «النفس المبتورة» أهم انجاز فكري في هذا الموضوع وسياقاته وتجلياته العامة (الترجمة العربية لكتاب شايغان صدرت عن دار الساقي، لندن، 1989)، انظر ص 60 وما بعدها خاصة.

****


التعقيبات والمناقشات

رئيس الجلسة الدكتور منصور الحازمي:

شكرا للدكتور معجب، وهو فعلا قد أطال مع أنه وعد أن يختصر، على أي حال سبق السيف العذل. قبل أن نبدأ الأسئلة أود الاعلان عن أن جلسة المساء ستبدأ الساعة الخامسة مساء، بدلا من السادسة وذلك لكي نتمكن من الذهاب إلى الأمسية الشعرية حوالي الساعة السابعة.

نبدأ الآن بالتعليقات وأرجو أيضا الالتزام بالثلاث دقائق التي اتفقنا عليها سابقا، نبدأ بتعليق الدكتور جابر عصفور فليتفضل.

الدكتور جابر عصفور:

شكرا سيدي الرئيس، الواقع أنني حرصت على الصمت طوال الجلسات السابقة لأني كنت أريد أن أستمع إلى النهاية لكل هذه الأبحاث التي تتناول مجموعات الشعراء في منطقة الخليج، وذلك يرتبط بحرصي على التعلم، والواقع أن هذه الأبحاث في مجملها، ابتداء من البحث المتميز الذي ألقاه عبدالله المهنا، وانتهاء بالبحث اللافت الذي ألقاه معجب الزهراني، أبحاث تعلم الإنسان فعلا وتضيف اليه الجديد الذي لا يعرفه عن الشعر والشعراء في هذه المنطقة، ولكن بشكل عام اسمحوا لي أن ألاحظ أمرين عامين على بحوث المجموعات وليس البحوث المخصصة للعدواني. يبدو أن مصطلح التنوير هذا قد دفع ببعض البحوث إلى مزالق فرضت على الباحثين الخوض في مزالق غير نقدية، أو التخلص منه بطريقة غير نقدية وكنت أشعر وأنا أقرأ نصوص البحوث واستمع إلى تقديمها أن هذا المصطلح غير النقدي، ما كان ينبغي أن يزج به في موضع نقدي وأن القيمة الفكرية لا يمكن أن تتحول الى إطار مرجعي لتحديد القيمة الشعرية، فهذا يشبه من جلب الى الأدب مصطلح السياسة، ومن يحاول أن يجلب إلى الأدب الآن مصطلح الدين، ولا فارق مهما كان الشعار ورغم أن عبدالسلام المسدي يتهمني بأني ورثت التنوير عن أبي عليه رحمة الله.

الملاحظة الثانية: إن اختيار المجموعات التي طلب من المتحدثين أن يتحدثوا فيها قد فرضت عليهم قدرا غير يسير من الارتباك ومحاولة الوصل بين ما لا وصل بينه

ابتداء، ومن هنا اسـأل كيف نبرر عدم التجانس بين الشعراء الذين يضمهم بحث واحد سواء على مستوى الجيل أو الشكل الإيقاعي الخارجي أو حتى الهوية الشعرية، كيف يمكن أن نضع سيف الرحبي مثلا وأنا أشير هنا إلى بحث الصديق علوي الهاشمي الذي أنا معجب به - كيف يمكن أن نضع سيف الرحبي مثلا وهو مبدع قصيدة نثر، ومن مواليد الخمسينيات مع خليفة الوقيان، وأحمد الصالح وكلاهما من مواليد الاربعينيات ويراوح بين الإيقاع العمودي وإيقاع التفعيلة؟ أليس هذا أشبه بالجمع بين الثلج والنار؟ أما كان ينبغي أن نبحث عن شعراء أكثر تجانسا؟ وبالمنطق نفسه كيف تستقيم العلاقة بين قاسم حداد الذي ينتمي إلى جيل السبعينيات والى تيار الحداثة الأدونيسية تحديدا حتى لو غضب، ومحمد الثبيتي وعارف الخاجة وكلاهما ينتمي الى الثمانينات ولا علاقة لهما جذريا بحداثة قاسم حداد، ؟وكيف يمكن - لو غفرنا أشياء كثيرة جدا - تبرير تجاهل المرأة الشاعرة في هذه المنطقة وأبرز ما يمكن أن يلتفت اليه المرء في شعر هذه المنطقة، إذا شئنا أن نتحدث عن المعنى الإبداعي للتنوير هو بروز «ظبية خميس» و «ميسون صقر» و «حمدة خميس» و «إيمان أسيري» التي رد إليها علوي الهاشمي قصيدة النثر في البحرين، وفوزية السندي وثريا العريّض وفوزية أبوخالد وخديجة العمري، وزكية مال الله، وجنة القريني في الكويت الخ، وبعض هؤلاء الشاعرات أكثر شهرة وأكثر شيوعا على المستوى القرائي للوطن العربي وأكثر قيمة شعرية من بعض الشعراء الذين اختيروا في هذه المجموعات. أنا أتصور أن هذين الأمرين قد دفعا بالباحثين إلى مزالق ما كان أغناهم عنها، ولقد سعدت في الأمس واليوم بالباحثين الذين حاولوا أن يتملصوا أولا من مصطلح التنوير ودون أن يدفعهم ذلك إلى مزالق مضادة تتناقض مع النقد. وسعدت أيضا واسمحوا لي أن أسجل هذا بالشجاعة التي بدت في كلام علوي الهاشمي تحديدا، ومعجب الزهراني عندما تعرضا للقيمة الشعرية لأن الكثير - واعذروني على هذه الصراحة - من الأبحاث التي قيلت تستشهد بما لا يمكن أن ينتسب إلى الشعر من حيث القيمة الشعرية، وأرجو أن نميز بين القيمة الشعرية وما هو من قبيل النظم حتى لا نزيف وعي الآخرين بالشعر، ومع عدم اعتذاري عن الاطالة، أطمئن السيد الرئيس الى أني سوف أنهي الحديث، وهنا

أطرح سؤالين آخرين بايجاز كامل، السؤال الأول خاص بالدكتور منيف موسى والذي لفت انتباهي، –ولن أعلق وإنما سأطرح أسئلة لعل الإجابة عنها تقدم بعض ما أتعلمه بالإضافة الى ما تعلمت بالفعل ومع العلم بأنني لا أحاول أن أفرض منهجي على منهج أحد وإنما أسأل فقط في اتساق المنهج الذي يستخدمه الباحث وسؤالي الاول للدكتور منيف، هل ما ينطبق على الغرب من وصف بما بعد الحداثة ينطبق بالضرورة وبشكل آلي على ما يحدث في المنطقة العربية بعامة وفي منطقة الخليج بخاصة؟ وماذا عن خصوصية ما بعد الحداثة الغربية؟ وماذا عن خصوصية التجربة الإبداعية العربية بعامة والتجربة الخليجية بخاصة؟ السؤال الثاني كيف يمكن أن نوفق بين دعوى الدكتور منيف موسى بأن – وسأقول ما قال – بأن «القصيدة المعاصرة مع جيل السبعينات والثمانينات وحتى التسعينات تحاول ان تخرج من نمطية القصيدة العربية الحديثة التي حملت هم الحداثة لتدخل في حيز ما بعد الحداثة».

وكيف يمكن ان نوفق بين هذه الدعوة المهولة، وبين الواقع النصي الذي يستشهد به الدكتور منيف موسى والذي لاعلاقة له ليس بما بعد الحداثة لا، لا علاقة له والحداثة نفسها؟ أليس هذا من قبيل التناقض اللافت للانتباه، وسؤالي الأخير في ما يتصل بدراسة الدكتور معجب وهي دراسة – وليسمح لي أن أقول هذا – فليس في الثناء على من يستحق الثناء من عيب في منطقة بعينها وهي دراسة أكثر تجانسا في الرؤية من دراسة الدكتور منيف، لكن سيظل السؤال هو، كيف يمكن أن نضع ثلاثة من الشعراء المتنافرين في دائرة الشعرية الحديثة أو شعرية الحداثة؟ مع أن كل ما قيل في الورقة يُخرج الثبيتي والخاجة من هذه الدائرة ولا يُبقي منها سوى قاسم حداد؟ فلماذا وصف الثبيتي وعارف الخاجة بالحداثة في هذه الحالة؟ مع أن نصوصهما نقيض ذلك؟ والسؤال الأخير والأخير في كلامي كيف يستقيم منطقيا ومنهجيا ان يرفض الناقد من منظوره تحول المصطلح الفكري الى اطار مرجعي لتحديد قيمة الشعرية وفي الوقت نفسه ينقض نفسه ويعطي نفسه الحق في الحكم على حياة الآخرين خارج نص القصيدة؟ فيصف الثبيتي صفحة (١١) بأن مغامرة الكتابة الشعرية عنده لم تشكل محور الارتكاز الوجودي للذات التي ما أن تعترضها العوائق الخارجية أو تصادف

بعض المغريات حتى تترك الشعر وتنصرف إلى خارج الكتابة الإبداعية! أليس هذا خروج عن نص القصيدة الى خارج القصيدة وتناقض مع الدعوى المنهجية التي نستهل بها الكلام؟ أو نلح على الشعرية ونهاجم من يدخلون أفكار التنوير إلى القصيدة وغير أفكار التنوير إلى القصيدة في الوقت نفسه الذي نقول على الثبيتي بأن تجربته محدودة بأكثر من معنى حياتيا وثقافيا؟، وهل جئنا لورقة لنقرأ محدودية حياة أو محدودية حياة الثبيتي أو محدودية ثقافة الثبيتي أم جئنا لنقرأ عن شعرية الثبيتي وهل هذه الشعرية تنتسب إلى الحداثة أم لا تنتسب إلى الحداثة؟ أليس هذا تناقضا في داخل المنهج نفسه؟، وشكرا لسماحة صدر السيد الرئيس.

الدكتور منصور الحازمي:

شكرا للدكتور جابر والواقع أن صدري ليس متسعاً هذا الاتساع، وسأحاول في المرات القادمة أن أتدخل.

الآن المداخلة للأستاذ ياسين، الدكتور ياسين الأيوبي، فليتفضل وليلتزم بالدقائق الثلاث، وإلا سأتدخل في المرات القادمة وشكرا.

الدكتور ياسين الأيوبي:

أشكر لرئاسة الجلسة التي وضعتني متكلما ثانيا، بعد ان وضعتني رئاسة سابقة في آخر المتكلمين، ومن هذا المنطلق أرجو أن يعتمد ترتيب الكلام وفقا لورود الاسماء لا وفقا لانتقاء قد يشعرنا بأن هنا تراتبا مقاميا ونحن نجل المقامات لكننا في حرم يجب ان تزول فيه المقامات ولو بصورة موضوعية، دقيقة فاتت.

أهنئ الدكتور منيف موسى على بحثه القيّم الذي وردت فيه نقاط ضوئية، منها المدخل الملائم لطرح أفكاره ورصد فسح الجمال والقيم الفنية للشعراء الثلاثة المدروسين ومنها لغته المتحركة في طواعية وحسن أداء، ومنها الإحاطة المكثفة بقضايا أدبية اختارها وعالجها بعناية، ومنها الوفر الملحوظ لمصادره ومراجعه الموسعة، ولكنني سوف أقف معه في نقاط أخرى مسائلا ومناقشا، فليتسع لي

صدره إن شاء. أولا عدم وضع إطار عام لدراسته لكي يحدُد الاطار الموضوعي الذي تنضوي تحته الدراسة فهذه دراسة عامة لا يمكننا ان نحاسبه فيها. ثانيا:غياب التعريف بالشعراء الثلاثة ولو بسطر أو بكلمات (على الاقل تواريخ الولادات) ثالثاً: قوله في الصفحة الثامنة، «الحقيقة الشعرية لا تختلف عن الحقيقة الواقعية» كيف جعل الاثنتين في موقع واحد؟ ونحن نعرف أن الحقيقة الشعرية شيء يخرج عن الحقيقة والواقع ليتجاوزهما الى ما هو أبعد من الواقع. رابعا المعادلة غير المستوية بين الأنا الذاتية والأنا الموضوعية ، وقد أردت أن تكون هناك (أناً) جماعية أو (أناً) أخرى حتى نضيع في معنى الموضوعية المجرد. هناك أيضا مقطع شعري مر به الباحث الكريم مرور الكرام وهو التالي للشاعر قاسم حداد:

عـــيـــد بلا عـــيـــد يطل ويخـــتـــفي
مـــــا بين أحـــــــلامي وبين تـألمي
وحـــدي أحـــدق في الجنازة حـــامــلاً
وطناً يخـــــربش في حــــدود توهمي

مررت عليه عابرا يا دكتور منيف وهو يستحق منك وقفة.

كلام غامض الدلالة يجب توضيحه (صفحة عشرة) عندما يقول «فإذا كانت مكة قد غازلها الصليب في عناق أرضي سماوي يشهد أن لا إله إلا الله»، هذ الكلام عبارة غامضة الدلالة، متداخلة الرموز عليك أن توضح مبتغاك منها هل هو مجتزأ من نص القصيدة أم قول أخر، لاسيما أن ما عقبت به من شاهد شعري لا يومئ إلى شيء مما قلت، هناك أيضا استخدام المعادلات اللغوية الاجنبية لألفاظ ومعان عربية لا تحتاج الى معادلها الأجنبي، وهي كثيرة أرجو أن لا نزج الكلام الأجنبي الذي لا يفيد إلا إذا كان ضمن مصطلحات، وأرجو أن يتسع صدر الرئيس لدقيقة.

الملاحظة نفسها تطرد إلى الثبيتي نفسه من حيث وضعه في قائمة الشعراء المجددين في الحركة الشعرية للجزيرة العربية، قد وصف الباحث شعره ملخصاً موقعه قائلا ومهما حاولنا أن نجد له أي شعر الحب عند الثبيتي والذي يقول الباحث فيه أن

شعره يكاد يكون منفصلا عن الحب مهما حاولنا أن نجد له مصوغات فإن مداه البعيد شاعر تقليدي بدوي صحراوي على الرغم من استدراكه في قول آخر أن للثبيتي فسوحات تجديدية في ثنايا شعره وأشكركم شكرا جزيلا.

الدكتور منصور الحازمي:

د.عبدالله الغذامي.

د. عبدالله الغذامي:

شكرا سيدي الرئيس وأنا لن استهلك إلا ربع ما استهلكه د. جابر عصفور، ومن الواضح أنك كريم اليوم.

سوف أستعين بشاهد تاريخي كي أفصح عن تساؤلي، وهو تساؤل موجه للمنصة للأساتذة الباحثين، وإن كان منبع التساؤل جاء من ورقة الدكتور معجب الزهراني.

إذا استدعيتُ الأندلس وحالة الأندلس مع الثقافة العربية ذلك الذي ظل يقدم البضاعة التي علق عليها المشرق بأنها بضاعته ردت إليه، وظل الأندلس داخل هذه البضاعة المستردة أو المردودة إلى أن فتح له باباً عبر الذاكرة العربية من خلال الموشحات، وأنا مع الذين يقولون إن الشكل الجديد يفرز بالضرورة مضمونا جديدا.

عبرالموشحات دخل الأندلس الى الذاكرة الثقافية العربية، واستطاع أن يغرس لنفسه شيئا حتى وإن حاول المشارقة ان يسرقوا منه هذه الفرحة والدعوة ان ابن المعتز سبقه اليها، لكنه ظل يدخل من هذا الباب العريض الى الذاكرة العربية ، إذا استدعيت هذا المثال وعكسته على التجربة الشعرية في منطقة الخليج، فيبدو لي أننا نحن كباحثين ربما يحسن بنا لكي نؤسس لذاكرة شعرية لمنطقة الخليج في الثقافة العربية أن نتساءل عن حالة الاختراقات التي من الممكن ان نزعم أو أن نبرهن على ان الشاعر الخليجي أتى بما لم يأت به الشعراء العرب الآخرون، أقول هذا لأن المؤسسة الشعرية العربية الحديثة أصبحت مؤسسة رسمية سلطوية تحتوي تحت عباءتها مجاميع من الشعراء الذي لا يكفي ان يكون الشاعر مبدعا ومتميزا في لغته وفي مجازاته، لكن هل

استطاع الشاعر الخليجي ان يخترق هذه الأنساق الشعرية العربية بحيث يستطيع أن يلفت الانتباه إليه بما إنه قد فَعَل فعْل هذا الاختراق؟ والدكتور معجب تساءل بشكل واضح لماذا لم يتنبه الباحثون العرب الى تجربة قاسم حداد وهي تجربة بكل تأكيد متميزة وعملاقة، والدكتور جابر عصفور أشار إلى علاقة واضحة بين قاسم وأدونيس، وهنا يأتي السؤال المأزق، المأزق البحثي من جهة، والمأزق الإبداعي من جهة،ربما يكون هناك اختراقات كبيرة للشاعر الخليجي لم نكتشفها بعد، أو هي التي من الممكن أن تؤسس له ذاكرة في الثقافة العربية، لكن السؤال لا بد أن ينصب علينا نحن كباحثين من داخل الثقافة وليس من خارجها، أن القياسات في هذه الحالة قد يحسن بنا ان لا نظل على قياس التجربة الشعرية في منطقة الخليج مقاسةً على التراث التقليدي، ولكن ماذا لو بدأنا في قياساتها بالمنجز الإبداعي العربي؟ نحن أمام قياسين لابد ان يحظيا بالضرورة التراث التقليدي، والتراث الإبداعي الحديث، أين يقع الشعر في منطقة الخليج بين هذين القياسين؟ طبعا لا اصدر أحكاماً، وأقول ليس له موقع هناك، لكن أقول إن السؤال البحثي الذي يفرض نفسه علينا في هذه المرحلة الزمنية والإبداعية هو ان نطرح هذا السؤال، قد نصل إلى أجوبة تحقق فعلا القيمة والسمات والانساق الابداعية التي ممكن ان تنسب الى منطقة الخليج وقد لا نفعلها، والذاكرة الثقافية باستمرار تعلمت أنها تشكل داخل ذاتها مخزونا ذوقيا ومعرفيا بحيث إنك تحكم على قصيدة تقرأها بأن هذه القصيدة لفلان أو للجيل الفلاني أو للتاريخ الفلاني أو للمنطقة الفلانية، هل نستطيع أن نفترض لو قمنا بتجهيل اسم الشاعر وحذفنا اسم أحد الشعراء أو مجموعة من الشعراء عن بعض القصائد وطرحناها على الذاكرة العربية المستقبلة للشعر، هل بإمكان ان تخمن هذه الذاكرة العربية المحايدة ان هذا الشاعر من المكان الفلاني أو التاريخ الفلاني أو النسق الفلاني؟ إن استطاع ذلك فمعناه أن الشاعر غرس قيمه الجديدة عبر شكله الجديد عبر مضمونه الجديد في الذاكرة المستقبلة، ان لم يتحقق هذا فمعناه أننا نحقق ابداعاً.. نعم، لكن لا نحقق هذا الاختراق الذي حققته مثلا (القصيدة العراقية) عبر قصيدة الشعر الحر، فهذا تساؤل أطرحه على الأساتذة الباحثين في المنصة بمثل ما أطرحه على نفسي وعلى كل المشتغلين بقضية القصيدة الجديدة، وشكرا.

الدكتور منصور الحازمي:

شكرا للدكتور عبدالله. الآن الكلمة للدكتور حمادي صمود.

الدكتور حمادي صمود:

شكرا سيدي الرئيس. انطلاقا من الاقتناع بأن أهم ما يمكن أن يقع في ندوة كهذه، انما هو تعميق المعارف النظرية وتطوير الوعي النقدي، وأن أجمل ما يمكن ان يهديه باحثون الى القائم على هذه الندوة إنما هو المساهمة بتطوير الأدوات التي بها نتعامل مع ما نحن بصدده.

أريد أن أتوجه ببعض الأسئلة إلى السادة المحاضرين الأعزاء الذين أفادونا بما قالوا، والحق أن الأسئلة التي سأوجهها إليهم إنما أوجهها الى نفسي قبل كل شيء وإلى كل الحضور لعلها تساهم في تطوير المسائل النظرية.

بالنسبة للأخ علوي الهاشمي، اجمالا طرح مسافة بين أداتين هما الانتقال من الرؤية إلى الرؤيا أي بتجاوز التناقضات الموجودة في بعثرة الرؤيا، الى الانسجام الذي يمكن ان تصنعه الرؤيا وقد أقام بحثه على مفهوم الثنائيات أساسا، هذه الثنائيات عندما تصل إلى أقصاها في ما يسمى بالثنائية المطلقة أو بالتقابل المطلق وهو الذي يسميه الاغريق (اوكسيمورن أو الاكسيمور) وصاحَبَ الحديث من الثنائيات احكام من نوع انها في مستوى اللغة... شرخ في التخييل، وانها في مستوى المضمون... انشطار، وأن الشاعر إذن يسعى الى تجاوز كل ذلك في مستوى الرؤية، ما أريد أن أطرحه أو أن ألفت اليه نظر الأخ الصديق هو أن الدراسات في مستوى ما يسمى بالبلاغة الجديدة، وخاصة في مستوى علم المعاني ولاسيما في ما يسمى بالمباحث العرفانية، وهي مباحث لما تدخل بعد الى حقل معارفنا العربية، كأنه تبين أن الثنائية أمر منغرس في ما يسمى بالنماذج المسيطرة على الإنسان مهما كان، وأن الثنائية أو البحث عن الثنائية في شعر فلان أو عند فلان إنما هو وقوع في ما هو مشترك بين

جميع الناس، وأن الرؤيا التي تقوم على تجاوز التناقض هو وهم لا يزال يعيش عليه الدارسون، الرؤيا أيضا منغرسة في صلب هذا الذي يقوم عليه الإنسان، ولذلك اسأل أما آن الأوان حتى نغير من وسائل بحثنا ونطور أدوات عملنا؟.

بالنسبة إلى الأخ منيف موسى يمكن ان نناقشه في كثير من الأمور لا سيما والبحث حافل بالمرجعية وبالاشارات، ولكن أكتفي بقضية واحدة، هي قضية الديكارتية والتعلق بالديكارتية، كلنا يعلم ان الحداثة قامت في جملة ما قامت على تفجير الديكارتية من الداخل وجبرها على ان تولد نقيضها، اذن فلا يمكن ان نبقى نحن الى اليوم في حلم الديكارتية، ثالثا بالنسبة الى الأخ معجب انا أفهم الحرج الذي شعر به الأخ الكريم، والحق أنه تربطني بمعجب صلات خاصة فقد تزامنا في جامعة كان هو فيها طالبا، وكنت انا فيها استاذا، اذن أفهم حرجه من استعمال مصطلح (التنوير) في عنوان هذه الندوة، وأنا معجب بتأصيله هذا المصطلح في منبته الفكري، وأنا ايضا معجب بما أظهره من تناقض ربما بين هذا المصطلح وبين الدراسات الفنية والجمالية في وقوفه المهم على «كانت» مستعينا في ذلك بنص عجيب معروف «لفوكو» من مسألة التنوير، و «فوكو» رأيه باختصار هو ان التنوير لا يمثل انكسارا في مسار المعارف في اوروبا. هذا هو الموقف، وأيضا انا أفهم هذا الحرج لأنه كلف بشعراء ليسوا عاديين أو ان بعضهم ليس عاديا في تجربة الشعر العربي، أو في تجربة الشعر الخليجي على الأقل، ولذلك بدا الأمر متقلقلا لديه، فتجربة قاسم حداد من الصعب جدا ان نتحدث عنها كما قد نتحدث عن تجربة أي شاعر آخر، ولكن الذي أريده أيضا،

الدكتور منصور الحازمي:

يا دكتور أنت تجاوزت كثيرا الدقائق الثلاث الآن .

الدكتور حمادي صمود:

يعني أقف سيدي انتهى.

الدكتور منصور الحازمي:

لا، يمكن ان تختم، لأني في الحقيقة لدي يا دكتور حمادي اوراق كثيرة جدا معناه احنا مش حننتهي ولا في الواحدة والنصف بهذا الشكل.

الدكتور حمادي صمود :

لا هو الحقيقة ننتهي حتى المساء إن شاء الله. احنا اذا كانت هذه القضايا لا تهمنا فالأحسن ان نسكت.

الدكتور منصور الحازمي :

تهمنا يا دكتور، فيه آخرين الحقيقة طالبين كلمات.

الدكتور حمادي صمود :

أنا أختم نزولا عند رغبتكم بسؤالين، السؤال الأول أعود إلى مسألة كنت طرحتها بالأمس، السؤال الأول هو أنه فعلا نموذج الحداد ينخرط ضمن الإطار النظري الذي حددته الدراسة الشعرية صحيح، ولكن ماذا نفعل بشعر جاء قبل الحداد؟ هو تقريبا متناسق في كل الدول العربية، والجزء السادس من معجم البابطين أثبت ذلك، هذا الشاعر الذي كان يستجيب للوظيفة، اكثر مما يستجيب لذاته، إذن فالشاعر لا يهتبل بنفسه لا يطور أدواته، وإنما يحاول أن ينخرط بعمق في اللحظة التاريخية التي وجد فيها وإن كانت الأدوات هي الأدوات الموروثة وشكرا.

الدكتور منصور الحازمي:

شكراً جزيلاً . د نعيم اليافي.

الدكتور نعيم اليافي:

شكرا سيدي الرئيس، أريد أن أعرض تعليقا عاما ومجموعة من الأسئلة عن الأبحاث التي قيلت أمس واليوم حول مقاربة الشعر العربي الحديث من خلال ما قيل.

السؤال هل من الضروري في كل اجتماع نعقده عن الشعر الحديث أو شعر الحداثة أن تقوم مذبحة بين ثلاثة أجيال يموت فيها الشعر القديم ويهال عليه التراب أولاً، ويحيا فيه شعر التفعيلة نصف حياة ثم يبرز أخيرا شعر قصيدة النثر على أنه البديل الموضوعي والنموذج الأمثل لكلا الشعرين القديمين؟ الذي جرني الى ذلك هو مقبوس ساقه اليوم الدكتور علوي قاله هو عن الشاعر سيف الرحبي، و-الشاعر سيف الرحبي شاعر قصيدة نثر – لكنه تنبه إلى قضية هامة وجوهرية يرددها اولئك الذين يشعرون بالاتصال، وباللحمة بين الواقع المعاصر وبين التراث، لماذا لا تنشأ الدراسات والنصوص الإبداعية في قصيدة النثر من خلال تراثها؟ من خلال تطوير أدوات النثر الفني العربي؟ عند ذلك يمكن لقصيدة النثر ان تدخل إلى الوجدان العربي وأن تدرُس، أما ما دامت مرجعية قصيدة النثر هي النصوص الوافدة – وقد أحسسنا بذلك – ومادامت مرجعية قصيدة النثر في نصوصها التنظيرية أيضا هي النصوص الوافدة، ولن ينشأ في كلا الأمرين دعوى الى أن تنهض قصيدة النثر من خلال الواقع المتحرك، ومن خلال البعد المعرفي ومن خلال استشراف المستقبل، فأعتقد ان قصيدة النثر مهما قيل عنها الآن أو في المستقبل ستظل معلقة في الهواء الطلق.

الاشكالية الأساسية في قصيدة النثر ليس في دعاوينا تجاهها، وإنما أنها تقدم نفسها ويقدمها الدارسون على أنها البديل لكل الشعر القديم حتى البديل ليس للقصيدة التفعيلية ..للقصيدة المتوازنة التقليدية، وإنما أيضا البديل لقصيدة التفعيلة، قصيدة النثر جاءت فأجهضت حركة الشعر الحر في رأيي أنا، لو أتيح لقصيدة التفعيلة ان تعيش فترة أطول لاستقر نظامها، ثم يكون بعد ذلك قصيدة النثر تأتي بشكل طبيعي، قصيدة النثر الآن ما تزال منذ السبعينات أو قبل السبعينات وإلى مدى غير منظور تقوم على التجريب، والتجريب مضر في إحداث مسار للشعر العربي، الآن قصيدة النثر ضمن أنواع كثيرة من الأشكال التي تقال، وما بعد قصيدة النثر إلى متى سنظل نجرب؟ نحن نجرب سياسيا، ونجرب حضاريا، اما آن لنا ان نستقر على مسار في ما يتعلق بالنهضة الشعرية؟ الشيء الثالث... هل كتب على نقاد قصيدة النثر وشعراء قصيدة النثر ان يدفعوا الضريبة؟ وهو أنهم إذا التزموا بقصيدة النثر أو

بالحداثة أن يبعدوا إلى هذه الدرجة أو تلك عن اللغة العربية الفصيحة اللغة الأم؟! ألا يمكن لشاعر قصيدة النثر أو لدارسيه أن يمتلك الرؤية ويمتلك الأداة في وقت واحد، أنا في أبحاثي وجميع الزملاء في ابحاثهم أتصور ان البداية يجب ان تبدأ من توصيف هذه الحركات وليس من محاربة بعض الحركات على حساب الحركات الأخرى، قصيدة النثر في طرحها لتقنيتها شيء مشروع وأؤكد ذلك وشيء من حركة التاريخ، ولكن ان تقدم ذاتها على أنها النموذج الأمثل لكل ما يقال فإن هذا يجعلنا نظل ندور في حلقة مفرغة الآن وفي المستقبل. شكرا لكم سيدي الرئيس.

الدكتور منصور الحازمي:

الدكتور صلاح فضل.

الدكتور صلاح فضل:

شكرا سيادة الرئيس. منذ بداية الندوة ونحن جميعا نستشعر لونا من التوتر الحاد بين المقترح التنظيمي لأعمال هذه الندوة، وبين النزوع النقدي في الممارسة التطبيقية للتحرر والالتزام في الآن ذاته، وقد عبرعن ذلك بوضوح الآن الدكتور جابر عصفور، وإن كنت سأحاول ان أتجاوز التعبير عما شعرنا به من هذا التوتر الى تقديم مقترح مستقبلي يمكن ان يفيد في تنظيم الندوات القادمة.

من الناحية المنهجية تحديد الموضوعات يحصر نطاق الندوة ويضبط أعمالها ويعمق مساراتها، بحيث يمكن ان تتبلور القضايا الأساسية حول شخصيات محددة، ولكن من الناحية الفعلية في التجريب النقدي يشعر متلقي المقترح بالحرج، ويحاول التفلت من هذا وأنا أحسب ان هناك صيغة وسطى بين الأمرين، يمكن ان تتيح التحديد والتنظيم المنهجي من ناحية، والحرية في الممارسة النقدية من ناحية ثانية، وهي في مثل الحالة التي نحن بصددها الآن، من الممكن ان تبعث مجموعة من الأعمال لكل النقاد ويترك للناقد ان يختار المنظور أو الظاهرة او الشخصية التي يتحدث عنها، وحينئذ في مجال ما طرح عليه من مجموعات شعرية أو دواوين مطبوعة، يستطيع ان يتلمس

الظواهر الجوهرية، ولتكن هذه الظواهر متصلة بطبيعة التجارب أو بالأساليب أو بالتقنيات الشعرية والتعبيرية، ويحقق مفهومه لمستوى الشعر، وتحليله لعناصره الخاصة عبر اختياره هو ضمن مقترحات عرضت عليه من اللجان التنظيمية عندئذ نتفادى أمرين، الأمر الأول: هو طرح مجموعة من الأسماء وفرضها على الباحثين النقاد، بينما لا تلفت تجاربهم نظرها ولا تحقق المستوى الإبداعي الذي يطمحون الى تحليله وتناوله، الأمر الثاني تفادي الالتزام بمحاور مسقطة على طبيعة التجربة الشعرية مثل محور التنوير - الذي على إحساسنا الشديد بأهميته لحياتنا الثقافية والفكرية في المشرق العربي في هذه الآونة - إلا أنه قد يتعارض كما كشفت عن ذلك بعض البحوث مع طبيعة التجربة ذاتها والتركيز على تقنياتها الفنية والتعبيرية، أظن أن هذا المقترح إذا أخذنا به في الندوات القادمة، يمكن ان يمثل منعطفاً في تحليلاتنا يسمح للباحثين بحرية ممارستهم لتجاربهم النقدية.

ولا ضير في هذا الصدد ان يجمع أكثر من باحث أو ناقد على اختيار نموذج محدد، لأن هذا بطبيعة الحال سوف يكشف عن أحقية هذا النموذج وعن جدارته في لفت نظر النقاد وسوف لا يتكررون أو يكررون مقولاتهم، لأن لكل ناقد جهازه المعرفي وأدواته المنهجية ووسائله في الكشف عن شعرية النصوص، ولا يتطابق ناقد أو دارس في هذا الصدد مع أي ناقد آخر تطابقا تاما، وعندئذٍ سوف يتاح لنا ان نرى تجانساً أشد بين التجارب المقدمة وبين التحليلات النقدية التي تُجرى عليهم.

في ما يتصل بجلسة اليوم على وجه التحديد، استطاع الصديق الدكتور علوي أن يشير الى تمايز العوالم الواضح بين شعرائه الثلاث، ولكنه لكي يفعل ذلك اضطر الى اختزال مفهومه للشعرية في تحليله لمستويات الايقاع لدى الشعراء الثلاثة. وكان هذا التحليل جديرا بأن يرتبط بطبيعة الشعرية، لأن الايقاع مستوى واحد - كما يعرف الدكتور علوي - من مستويات الشعر لا يمكن ان يشف حقيقةً عن طريقة توظيفه في تقديم الرؤية إلا إذا ارتبط بمستوى آخر هو مستوى التخيل او الدلالة الاجمالية، ولم تتح له الدراسة واتساعها الأفقي فرصة هذا الربط الضروري بين عملية توظيف الايقاعات الموسيقية من ناحية، وكيفية تشكيلها للرؤيا، لأن الشعراء الذين تناولهم

تختلف رؤاهم، وتختلف رؤاهم انطلاقا من طريقة الارتباط بين هذه البنى الايقاعية وبين رؤاهم التي وجدها متمايزة دون ان يربط ذلك بطبيعة البنية الموسيقية لديهم.

قدم المتحدث الثاني الدكتور منيف موسى خطابا بليغا بلاغة لا يحسد عليها في بعض الاحيان، استهله بما أطلقه على مصطلحات ما بعد الحداثة، وأسفر للأسف عن تحليل مضموني لعناصر غير شعرية في النماذج الشعرية التي انتهى إليها، وأحسب أن التجانس بين المقولة النظرية وبين النتائج التطبيقية كان أمرا ينبغي ان يحرص عليه الأستاذ الباحث. هناك ملاحظة جزئية تتصل بكل الجلسات وليس بهذه الجلسة، استخدم كثير من الباحثين كلمة مقارنة للاشارة إلى العلاقات بين الشعراء المتفاوتين، ومن الوجهة الاصطلاحية – ونحن في ندوة متخصصة – نوفر مصطلح المقارنة للاشارة الى نماذج ادبية وعلاقتها بآداب في لغات أخرى، واستقر البحث المقارن والنقدي، وأرجو ألا نصيب مصطلحاتنا بالاضطراب، الى استخدام كلمة الموازنة للاشارة الى العلاقة بين الشعراء والشخصيات المتعددين داخل نطاق اللغة الواحدة، أتمنى أن نلتزم بهذه الحدود الاصطلاحية لأننا في مجال تأسيس تقاليد معرفية.

لجأ الدكتور معجب الزهراني الى متابعة تطور التجربة الخاصة بكل شاعر لتفادي التركيز على مأزق مصطلح التنوير، ويؤسفني ان أقول إن معجب على ذكائه الشديد في استخدام هذه الطريقة قد وقع في بعض الهنات التي أتمنى أن يتخلص منها... سأشير الى ملاحظتين فقط في بحث الدكتور معجب عندما يقول: إنني تسليت بتتبع كلمة النور في الشعر.. كذا، يا دكتور معجب أنت تعرف أنه من الوجهة الأسلوبية ليست هذه تسلية على الاطلاق ولكنها إجراء علمي مضبوط وتقني يتطلب لا متابعة لفظة النور، وإنما كل الحقل الدلالي المحيط بها... النور والظلام والظلال وغير ذلك، بطريقة بالغة الدقة علميا وهي الطريقة الأسلوبية التي يمكن تفضي بك الى نتائج خصبة وعميقة وتكشف عما في الخطاب الشعري ذاته من وشائج غير متناقضة، فالسبب في ملاحظتك ان قاسم حداد أحيانا يتعلق بالظلام هو ان مفهوم الظلام عنده كان على سبيل المجاز وليس على سبيل الحقيقة لأن تتبع طبيعة المفردات (النور والظلام) لا يكتفي بالوقوف عند تحديد معناها الحرفي لأن هذا المعنى غير شعري وإنما معناها.

الدكتور منصور الحازمي:

يا دكتور.

الدكتور صلاح فضل :

حاضر سأختم، تقول أيضا إن تجربة قاسم حداد تمثل عائقا لدى الشعراء الآخرين، وأحسب أن أي تجربة مهما كانت درجة إبداعيتها لا يمكن أن تكون عائقا وشكرا وأكرر إعجابي بالبحوث المقدمة.

الدكتور منصور الحازمي:

على أي حال الحقيقة أنا أستحي من التدخل... الأستاذ عبدالعزيز السريّع.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

عفوا أنا إذا أذنت لي الأخ الرئيس. أحب أن أوضح فقط كيف تم تنظيم هذه الندوة، وكيف تم اختيارها باختصار شديد. لأنني لاحظت أن جميع الزملاء على المنصة يشيرون اشارات تفيد بأن هناك قصوراً أو هناك سوء تنظيم.

أولا أحب أن أنبه إلى أن الزملاء أعضاء اللجنة المنظمة لهذه الندوة هم الدكتور ابراهيم عبدالله غلوم والدكتور خليفة الوقيان والدكتورة دلال الزبن والدكتور سليمان الشطي والأستاذ عبدالرزاق البصير والدكتور منصور الحازمي وأمين عام المؤسسة، وأعتقد كلكم تعلمون أن لديهم خبرات واسعة جدا في تنظيم الندوات وفي تنظيم اللقاءات الأدبية، وفي ما يخص التسمية اختلفنا واتفقنا وانتهينا الى هذا الاسم ولم نكتف باختياره مجردا بل بعثنا للباحثين بمفهومنا لهذا المصطلح، ومفهومنا لهذه العبارة تحديدا (الشعر والتنوير) ماذا نقصد بها، وتتبعنا المحاور كلها وكل محور منها عرفناه تعريفا موجزا ولكنه واضح الدلالة، وكلكم تعلمون أنه في تنظيم الندوات، كل ثلاثة يجتمعون سيختلفون حتى يتفقوا بطريقة توفيقية... يتنازل بعضهم عن جزئية والآخر عن جزئية حتى يصلوا الى تحديد، وكلكم تعلمون وهذا واضح من النقاش ان

الانسانيات الخلاف فيها مشروع بل مطلوب، لذلك أنا استغرب أنه في كل ندوة ليس في ندوات هذه المؤسسة، بل في جميع الندوات التي حضرتها وهي كثيرة، يتحدث الجميع في المصطلح ويتركون القضايا التي عقدت الندوة من أجلها وهم يعلمونها جيدا، وهذا في تقديري يرجع الى أمرين: إما أن المتحدث لم يلم بالأبحاث ويقرأها بعناية فيناقشها فيتحدث في الجاهز لديه من المعلومات في موضوع المصطلح وما إليها أو أن القضية فيها نوع – واسمحوا لي– فيها نوع من استعراض المهارات في المفاهيم بل إن أحد الزملاء كان ينظم ندوة قبل عدة شهور مورس معه نفس الشيء وكان يرد بحدة وبالأمس كان يتحدث بنفس الطريقة عن هذه الندوة.

نحن عندما بدأنا التنظيم أرسلنا لكل باحث هذا المفهوم وأرسلنا هذه الورقة قبل مهلة كافية – أعطينا مهلة عشرة شهور لكتابة البحث – وكانت الردود تأتينا بالموافقة، والموافقة تعني الموافقة على الموضوع، الموافقة على المصطلح، الموافقة على الكتابة بالطريقة التي رأيناها تنظيميا، عندما وافق انتهى. وقد كان بوسع أي متحدث أو أي محاضر لم يعجبه المصطلح أو يعجبه الموضوع ان يعتذر بكل بساطة، كان لدينا مجموعة من البدائل دائما ونحن نضع مرشحاً أول وثانيا وثالثا، وكان بوسع أي شخص لم يتفق مع هذا الجهد التنظيمي أن يقول لا أوافق عليه، وأنا أعتذر لا أستطيع أن أكتب فيه كما فعل بعضهم، لكن أن يأتي المتحدث أو المحاضر ويبدأ بالحديث عن المصطلح وينقد المصطلح ويضيع وقت عمل الندوة ويضيع هدفها الأساسي بالكلام فقط في المصطلحات أو الهوامش أو المسائل التي أنتم تعلمون ان لا نهاية لها، ولا يمكن الاتفاق عليها لا يمكن.

هذا ما أردت الإشارة إليه، وأمر آخر – ولو أنه لا يتصل بالندوة لكني أحببت أن أنبه إليه ربما أحد الاخوان ينصرف – العشاء في هذه الليلة، لن يكون في مكانه المعتاد سيكون على الحمام، حمام السباحة على البحر، أرجو العلم فقط. شكرا سيدي الرئيس.

الدكتور منصور الحازمي:

شكرا للأستاذ عبدالعزيز ولو أنه أخذ أكثر من ثلاث دقائق، ولكنه هذا مسموح به لأنه تنويري، هذا يعني أنه أنار الندوة، وأرجو من الإخوة الذين سيتحدثون أن يتجنبوا هذه المصطلحات ويركزوا على ما ألقي من ورقات، وأمامنا إحدى عشرة ورقة ويبدو أن الزمن أخذنا كثيرا. فنرجو الالتزام بثلاث دقائق أو دقيقتين، أفضل من ثلاث دقائق. الآن الدكتور أحمد مختار عمر.

الدكتور أحمد مختار:

بسم الله الرحمن الرحيم .الحقيقة انا أخشى من حزم الدكتور الحازمي معي وبالتالي سأقتصر جدا على ما أقول وسأستخدم الأسلوب البرقي من ناحية وأركز على بحث الدكتو منيف موسى من ناحية أخرى.

الملاحظة الأولى – في الحقيقة – هي أن الدكتور منيف تناول في بحثه عدداً من الموضوعات التي لا تبدو أي رابطة بينها وبالتالي تناول كثيرا من القضايا.. ولم يستطع أن يغطي أي قضية – في الحقيقة – التغطية الحقة المطلوبة.

الملاحظة الثانية ان الباحث أكثر من التعميمات - وربما هذا كان نتيجة السرعة في الكتابة – أكثر من التعميمات التي لم يستطع ان يقيم الدليل عليها في دراسته، وأنا أختار مثالا واحدا من بين هذا، حين تحدث عن الشعر الخليجي قال إنه نافذة على العمق العربي في المشرق والمغرب! وأنا في الحقيقة لم أجد هذه النافذة مفتوحة وإنما وجدتها مغلقة، ودليلي على هذا أن القضايا الأساسية الرئيسية في المشرق العربي لم يكن لها صدى في هذا الشعر في حدود النماذج التي ذكرها، بل إن الباحث نفسه حينما تحدث عن نصر اكتوبر اكتفى بقوله حرب اكتوبر، وأبت عليه تعميماته أن يدرجها في الانتصارات واعتبرها فقط مجرد حرب من الحروب التي خاضها العرب.

الملاحظة الثالثة قصر نفس الباحث في الحقيقة، في تحليلاته، التجربة الشعرية مثلا، حديثه عن المرأة، المرأة لم تأخذ من بحثه أكثر من خمس صفحات، والأكثر من

هذا ان الشاعر محمد الثبيتي يقول إن دواوينه الثلاثة مقصورة على شعر الحب والمرأة، ماذا أخذ منه؟ خمسة أسطر فقط لا غير والباقي مقدمات وتعميمات، ملاحظة أقولها آسفاً وهي ان ثقافة الباحث اللغوية لم تساعده كثيرا في تعليقاته في أحيان كثيرة، على سبيل المثال حينما تحدث عن شعر أحد الشعراء وأنه كرر بعض الأصوات المعينة وعلى سبيل المثال صوت الجيم، اقتبس نصا يقول إن الجيم صوت انفجاري احتكاكي. طبعا هذه هي الجيم القديمة ليست هي الجيم الحديثة، الجيم الحديثة ليس فيها انفجارية إطلاقا ولا هو ينطقها انفجارية، ولا الشاعر ولا أي إنسان، هي احتكاكية فقط وليست انفجارية وبالتالي يبقى الأساس الذي أقام عليه الملاحظة غير صحيح. يستطرد الباحث أحيانا في قضايا لغوية فيقول مثلا عن أحد الشعراء أو عن شاعر معين إنه أعطى الأصوات ألوانا معينة واتهمه بالهلوسة لأنه فعل هذا، هذه قضية خطيرة جدا لأن الربط بين الأصوات والألوان ربط علمي دقيق ويربط بينهما أن كلاً منهما يقوم على الموجات وأنه ظاهرة موجية وكلام كثير جدا في الموضوع، فهو ليس هلوسة بأي حال من الأحوال. الملاحظة الأخيرة تتعلق بأن الباحث وأقولها أيضا آسفا نصب نفسه قاضيا ومفتيا وأصدر أحكاما بالاعدام باعتباره مفتياً على كثير من الاستعمالات اللغوية الصحيحة رغم أنه لم يلتزم الصحة في بحثه هو، وهذه هي المفارقة في الحقيقة التي أقولها آسفا، فهو يتدخل بالنسبة لكثير من الشعراء ويخطئ هذه العبارة، وهذه العبارة ولا يقيم هو نفسه أو أسلوبه ويقومه بالطريقة المطلوبة، هو مثلا خطأ أحد الشعراء في استخدامه المصطلح (مايزالان في العشق)، وماذا في هذا؟ يقول والأصح (لايزالان) ولا أدري ما وجه الأصحية في هذا، يخطئ مثلا الشاعر الثبيتي في أنه كرر (بين) مع الاسم الظاهر ولا خطأ في هذا، موجود في شعر الأعشى وفي شعر عنترة وفي شعر عدي بن زيد، وفي شعر ابن الرومي، وفي كلام الرسول صلى الله عليه وسلم، وفي كلام علي بن أبي طالب، وفي لسان العرب وفي القاموس المحيط وابن بري، إذن ما وجه الخطأ في هذا؟ والحقيقة أنا أحتفظ بالأمثلة التي أخذتها على الباحث ولا أريد أن أصرح بها في الأخطاء اللغوية الكثيرة الموجودة في البحث وسأعطيها له بعد انتهاء الجلسة وشكرا.

الدكتور منصور الحازمي:

شكرا للدكتور مختار. الآن الكلمة للدكتور محيي الدين صبحي.

الدكتور محيي الدين صبحي:

لو اقترحت اللجنة (الشعر والقومية)، ماذا سيكون موقفنا إن هذا لا شعر ولا قومية؟ هذا الاتجاه سوف يؤدي الى افراغ الأدب والنقد من القيم لا بدنا نحكي بالتنوير، ولا بدنا نحكي بالنهضة، ولا بدنا بالحرب، ولا بدنا نحكي بالسلم. يعني الأدب رصف كلمات وهذا الاتجاه اللي حاربناه من مئة سنة الآن نرجع له باسم الحداثة؟! اللجنة غير ملومة اذا الباحث أو الشاعر لم يستطع أن يتمثل تمثلا أدبيا فكرة التنوير ويقدمها كشعر، فهذا ذنبه وليس ذنب اللجنة، منذ ألفين وخمسمائة سنة صار الحوار بين أرسطو وافلاطون، هل يؤدي الشعر معرفة أم يؤدي انفعالاً؟ الآن الجواب الشعر يؤدي كلمات! وهذا الاتجاه العدمي في النقد والأدب أدى بالنقاد الشباب إلى افراغ النقد من مضمونه! علوي أنا أحبه وهو ناقد شاب مجد، اقتصر برؤيته الأساسية – لأنه ما عنده قيم! ممنوع يبحث في القيم –، اقتصر على أن هذا الشاعر عنده خمس قصائد بالتفعيلة عنده ثلاثون قصيدة بالشطرين، اذن هذا تقليدي وهذا.. وهذه لا تحتاج لنقد، ما قعدت في الجامعة ثلاثين سنة حتى تعطيني هيك ملاحظات.. وبعدين الاشخاص الذين اعترضوا على وجود التنوير كلهم أنا قارئ بإنتاجهم ما يخالف ذلك، فأنا مستغرب كيف إنه هنا ممنوع التنوير وعندما يريد الناقد أن يكتب، يكتب عن قيم، فاللجنة بالعكس مشكورة ويجب الالحاح على التنوير في هذه المرحلة، لأننا مهددون أن ننحكم بأنظمة اسوأ من التي نعارضها، يعني يجينا طالبان جديد ويحكم العالم العربي، فبدنا تنوير مين بده يحكي فيه؟ اذا الشعر ما لازم يحكي والقصة بناء، والنقد ينظر في الهندسة ويحول الأدباء الى مثلثات ومربعات ودوائر! إلى أين سنصل؟ وبعدين نحن لسنا أمة متطورة لدرجة أننا حلينا مشاكلنا وممنوع نبحثها.. يعني أفهم أن روائي مثل آلان روب جرييه، بيقعد بيلعب لعبة الشكل والبصريات وما أشبه، أما نحن يللي يتدهور وضعنا، ووجودنا مهدد نأتي ونطرح هذه الشعارات العدمية، أنا والله

استغرب ما اسمع، وبعدين من جهة الأخطاء في بحث الأخ علوي يقول إن الشاعر لما يستعمل تجربة التفعيلة بيكون تقدم، وعندما يستعمل الشطرين يقول (نحو التراجع والنكوص) هذا حكم قيمة يا أخي! مثل ما فيه شعر بالشطرين فيه شعر بالتفعيلة، فالمسألة يعني (لا تراجع ولا نكوص) يعني هذه المصطلحات قاسية.

الدكتور منصور الحازمي:

خلاص يا دكتور؟.

الدكتور محيي الدين صبحي:

لا عندي ملاحظات طويلة.

الدكتور منصور الحازمي:

الآن اكثر من ثلاث دقائق.

الدكتور محيي الدين صبحي:

دكتور خليفة الوقيان، الرجل يتحدث عن انفجار في مقهى وكيف تناثرت الاغراض، فيأتي الباحث ليقول: كما لاحظنا كيف عبر الشاعر عن همه الانساني الشامل في قصيدة (مذبحة الفواكه) وأن هذه قصيدة رمزية، النص اللي بين ايدينا ما فيه رمز، عم يحكي انه كيف البطيخ تناثر، وكيف يعني ما في شيء واقعي اكثر من هذا التصوير فمن أين جاء الرمز؟ بعدين في شيء بيصدّع إذ نقرأ ببحث الزميل الدكتور موسى (ان الحقيقة الشعرية لا تختلف عن الحقيقة الواقعية) أين نزلت هذه؟ كيف حقيقة قوامها الكلمات والصور لا تختلف عن الحقيقة الواقعية التي هي أحجار وأموال كيف؟ ثم يقول أيضا (وتصير الطلقة كلمة مسموعة، وتصير الكلمة المسموعة طلقة)، منشان الله هربنا من المشرق العربي كله لحتى نخلص من هذه الطلقات المسموعة وشكرا.

الدكتور منصور الحازمي:

الدكتور محيي في الواقع تعليقه جميل جدا وكنا نتمنى أن تكون الندوة كلها بهذا الشكل، يمكن في المستقبل نقترح هذا الاقتراح. ان تكون بهذه الروح المرحة على أي حال الان الدكتور عزالدين اسماعيل.

الدكتور عزالدين اسماعيل:

شكرا سيدي الرئيس والآن وقد بلغ بنا الاعياء أو بي على الأقل، فأنا أسحب كلمتي شكراً.

الدكتور منصور الحازمي:

شكرا جزيلا، الدكتور محمد فتوح أحمد.

الدكتور محمد فتوح أحمد:

شكرا سيدي الرئيس. وأرجو ألا ترتفع العصا أكثر من مرة واحدة خلال هذه الكلمة القصيرة ومعظم شغبي مع الدكتور علوي الهاشمي، ربما لأنني معجب بالبحث الذي دبجه بقلم شاعر ناقد بكل ما يعنيه هذا التعبير من دقة ونفاذ البصيرة النقدية.

وأول ملاحظاتي هو ما يتعلق بمستوى العينة الشعرية التي اعتمدت عليها فقد قلت في صدر البحث إنك ستعتمد على نص لكل شاعر وستحاول من خلال هذا النص الولوج الى العالم الشعري للشاعر ككل. طبقت هذا بالنسبة لأحمد الصالح في قصيدة القدس وأخللت بهذا المستوى من العينة بالنسبة لشاعر كخليفة الوقيان، وأخشى أن تفاوت مستوى العينة يؤدي الى تفاوت النتائج التي تصل إليها من حيث إن الطريقة الأولى تؤدي الى نتائج تتعلق بنص والنتائج التي ستصل بها على المستوى الثاني ستؤدي إلى أن تعثر على أفكار تتعلق بمجمل العالم الشعري للشاعر ككل هذه واحدة، الأخرى في مستوى المنهج، دلالة العمودي والتفعيلي، بالنسبة للشاعر خليفة الوقيان جمعت أكثر من ستين قصيدة وقسمتها قسمة ما فقلت بما أن العمودي يقع في ثلاثين والتفعيلي يقع في كذا... إذن الشاعر هنا

يراوح في مكانه بكل ما يترتب على هذا النعت ربما من إيماءات لا تقصدها أنت، ولكنها تعني في التحليل الأخير أن هذا الشاعر ليس له موقف فني على الأقل، فأنا أعتقد ان الشاعر يدرس نتاجه مرحلياً، ولكن الوجه الذي نبصره من الشاعر هو الوجه الأخير، بمعنى أنني حينما أريد أن أقف موقفاً تصنيفيا، فأنا أصنف خليفة الوقيان بحسب الوجه الذي انتهى إليه وأنت تعلم أكثر مني أن هناك بعض الشعراء الآن يرفضون أن يعاملوا بمراحل ربما سنوات متتالية قطعوها في بدايات انتاجهم. أحمد عبدالمعطي حجازي لا يذكر الآن ما طلعت به قريحته في سنواته الأولى وأذكره بقصائد أنا أحفظها له يقول لي لأ دي مش بتاعتي، دا واحد اسمه أحمد حجازي، كأنما يتشابه حتى أحمد عبدالمعطي حجازي مع أحمد عبدالمعطي حجازي، فنحن نتعامل مع الشاعر تصنيفيا وتنميطياً إذا صح هذا التعبير من خلال آخر وجه أراد الشاعر أن يطالع به جمهوره، وثالثا ما يتعلق بالتفرقة بين قصائد رمزية وقصائد قلت إنها تأخذ نمط الحياة النثرية اليومية. أنا أحسب وأرجو ألا أكون مخطئا في هذا الحسبان أن الرمز ليس فقط ما تعتبره أنت بناء وتعتمد على خليل حاوي في الرمز الكلي والكذا.. الرمز بناء في درجة وهو يبدأ من أدق دقائق البنية الشعرية حتى من مستوى الصوت ويرتقي إلى مستوى حتى الكلمة التي قال عنها ما لارميه «كرمية النرد» تحمل من الشحنة اكثر مما تحمل أي آلة أخرى، فمن الممكن إن الكلمة باعتبارها بؤرة والتركيب والجملة والصورة من الممكن ان تشحن بشحنة إيحائية تجعل من أدق دقائق الوحدات البنائية تجعل منها رمزاً ومن ثم فإنني أحسب معارضا بذلك الصديق الدكتور محيي الدين صبحي ان حتى تفصيلات الحياة اليومية من الممكن ان تكتسب طابعا رمزيا هكذا كانت «مذبحة الفاكهة» للوقيان، وهكذا ايضا «سلة ليمون» لأحمد عبدالمعطي حجازي لما يقول لك (عشرون بقرش بالقرش الواحد عشرون) هذا لا يريد ان يرصد دقائق الحقائق اليومية بقدر ما يريد ان يرمز الى ضياع الغريب في المدينة.

لمسة أخيرة – وأرجو أن تعذرني سيادة الرئيس – تتعلق بملاحظة عروضية لاحظتها وخطأت فيها أحمد الصالح في ص١٤ «وأنا أغتاب بالأسحار تاريخي واغتالك بعد هذه العشق»، طبعا من هنا غلط مطبعي (بعد هذا العشق) وبعدين بتقول ان (أغتالك) هنا اضيف كلمة (حي) لتكتمل في ذهني صورة المعنى ويستقيم الوزن، الوزن

مستقيم سيدي بعد (اغتالك) (واغتا)، وبعدين (لك) سبب خفيف بداية تفعيلة جزء من تفعيلة أخرى جديدة (فاعلاتن) لم يكملها الشاعر، وما الضير في هذا؟ كل الشعر الحر وشعر التفعيلة أحيانا يجتزئ ببعض من التفعيلة ويحسبها وحدة ايقاعية، فلماذا نخطئ أحمد الصالح وهو لم يخطئ؟ شكرا سيدي الرئيس .

الدكتور منصور الحازمي:

شكرا، الواقع لابد ان ننتهي الساعة الواحدة، الا اذا كنتم مستعدين تنتهون بعد الواحدة، ولابد ان نعطي الكلام للذين انصبت سهامكم عليهم، وأرجو ان تكون هذه السهام رفيقة بهم لأن هذه الندوة ليست للتجريح فقد لاحظت أن بعض الأخوان جرح بعض الباحثين، وأنا اعتقد ينبغي ان نبتعد عن هذا الاسلوب، وكما انسحب الدكتور عزالدين اسماعيل، فالمجال مفتوح للانسحاب، وأعطي الآن الكلمة للدكتور محمد الهدلق.

الدكتور محمد الهدلق:

شكراً من اجل استثمار الوقت سأقتصر بإبدائي ملاحظات على الدكتور علوي الهاشمي. استمتعت كثيرا بقراءة هذا البحث القيّم الذي جمع فيه الدكتور علوي بين الشعراء الثلاثة المعروفين، وأنا من المتابعين لما يكتبه في صحيفة الرياض وتعجبني طروحاته الجيدة، ولكن مع هذا فإن لدي بعض التساؤلات التي سأجملها في ما يلي:

اولا: الطريقة التي تناول بها الباحث الكريم شعر احمد الصالح تختلف عن تلك التي تناول بها شعر الدكتور خليفة الوقيان وسيف الرحبي، ففي مطلع دراسته لأحمد الصالح نجده يحيل على أقوال عدد من الباحثين الذين تناولوا شعره بالدراسة، في مقدمتهم الدكتور البازعي والمعيقل والشنطي وأحمد كمال زكي وجلال العشري ومحمد ابراهيم الدبيسي، وكأني بالباحث الفاضل يحس بأن معرفته بأحمد الصالح كانت أقل من معرفته بالشاعرين الآخرين ولهذا راح يمهد لما سيقوله عنه بإيراد أقوال من سبقوه الى دراسته حتى يطمئن على صحة مقولته.

اما بالنسبة الى الشاعرين الدكتور الوقيان وسيف، فإن الدكتور العلوي قد اورد ما يريد قوله عنهما أولا ثم استشهد بعد ذلك بأقوال الأدباء الآخرين عنه وبودي لو يتفضل مشكوراً بإيضاح سر هذا الاختلاف، الثانية في الوقت الذي فصل فيه الدكتور علوي بالقول الى حد ما في شعر الدكتور خليفة الوقيان، حيث تحدث عن مجموعاته الأربع نجده يقصر الحديث عن أحمد الصالح على إلمامة يسيرة في الأول ثم يورد نصاً شعرياً واحداً هو (وجه الثرى) التي نشرها الشاعر في يناير من هذا العام، ولعل هذه الملحوظة تعزز وجهة النظر التي وردت في الملحوظة الأولى.

الملحوظة الثالثة: هو ان الدكتور علوي في حديثه عن احمد الصالح وخليفة الوقيان على مزاوجتهما بين قصيدة البيت وقصيدة التفعيلة، عد تناقص أعداد قصائد البيت عند الدكتور الوقيان في مجموعتيه الثالثة والرابعة، مظهراً من مظاهر المعاصرة وهذا واضح، كما انه قد عد احتفاظه بقصيدة واحدة من ذوات البيت في كلا المجموعتين الأخيرتين تعبيرا عن رغبة الشاعر في التذكير بجذوره وقواعده الاصيلة التي انطلق منها وأحكم ضوابطها وقوانينها الإيقاعية، والسؤال هنا هو هل كان احتفاظ الدكتور الوقيان بهذه القصائد القليلة إنما هو للتذكير بجذوره وقواعده الاصيلة فقط؟ أم انه وجد ان الشكل الذي نظم فيه تلك القصائد يحقق له ما اراد التعبير عنه اكثر مما حققته قصيدة التفعيلة؟.

الملحوظة الرابعة: هي ان البحث حفل باهتمام خاص مثل ما تفضل استاذنا الدكتور حمادي صمود بإلحاح على قصة الثنائيات المتعارضة عند الشعراء الثلاثة حتى أصبح البحث عن هذه الثنائيات مطلبا في حد ذاته حال دون توظيف هذه الثنائيات توظيفا دلاليا يكشف عن روح الشعر وجمالياته.

وفي أثناء حديث الدكتور علوي الهاشمي عن أحمد الصالح أورد قوله:

هـذا زمـــــــــان انـبـت المـاسـاة

واســــــتـــــبـــــقـى مـن الـريـح الـدبـورا

وفسر الريح الدبورة بانها الساخنة، وأنا اظن ان المراد بالريح الدبور هي الريح الغربية وهي الريح العاصفة، والرسول يقول: «نصرت بالصبا وأهلكت عاد بالدبور» والقرآن يقول... «وأما عاد فأهلكوا بريح صرصر عاتية». فهي ليست حارة بقدر ما هي عاتية، الملاحظة الاخيرة، هو ان مصطلح القصيدة العمودية قد تكرر كثيرا في هذا البحث وكأني بالباحث الفاضل يعني بالقصيدة العمودية القصيدة ذات الشطرين، ويخيل لي ان مصطلح (العمود) اذا نحن عدنا الى الماضي وفهمنا عمود الشعر، ان المراد به ليس القصيدة ذات الشطرين، عمود الشعر- أشار إليه المرزوقي وأشار إليه القاضي الجرجاني وغيرهم - بالضوابط السبعة التي أشاروا اليها. فبودي لو يتفضل بتحرير هذا المصطلح التحرير الصحيح وشكرا جزيلا.

الدكتور منصور الحازمي:

شكرا للدكتور الهدلق. والآن الأستاذة مليكة العاصمي.

الأستاذة مليكة العاصمي:

شكرا، وتحية للاخوان، أريد فقط أن أعلق تعليقا بسيطا جدا، يخص مسألتين أو مطلبين، الأول: مفهوم الشعر باعتباره يساهم في التنوير، أو هو التنوير نفسه... ذاته، ذلك عندما يشع في القلب والوجدان ويغني مشاعر المتلقي ويثيرها ويضيئها ويعيد بناء الحياة والمواقف والأحاسيس ويملؤه بشحن جديدة نفاذة تجعله يخترق الكون المتكلس المنغلق لينفذ الى اكوان ويجري كشوفات أخرى.

الشعر جزء من التنوير ان لم يكن هو التنوير نفسه.

المسألة الثانية أو المطلب الثاني: أريد أن أثمن عاليا كل الدراسات والمداخلات النقدية التي تقارب المسألة الشعرية في جانبها النظري أو غير النظري، ولكني أحب أن أقف عند منهج خاص في نقد الشعر مثّله تدخل الدكتور معجب الزهراني الذي أنجز قراءة عاشقة للنص - النص كإبداع - حاولت تقريب وإضاءة ما هو متميز وخاص

ومثير ولافت وجميل ومبدع وجديد في متن الشعر الحداثي، بالذات أريد أن أثمن هذا المنهج في النقد تثمينا وازنا باعتباره حاجة ماسة في المرحلة الحاضرة لتقريب المتلقي المعاصر الذي باعدت الثقافة والأوضاع الجديدة بينه وبين الشعر بحيث صارت الضرورة حادة لتعشيق الشعر كلون يتجاوز الفكر والايقاع واللغة ليصير ملكوتاً شاملاً كاملاً متكاملاً منسجماً مندمجاً يعيد صياغة الحياة والأحاسيس والأفكار والمواقف والرؤى تجاه الحياة والكون ومقتضياتها في عصر الآلة والتكنولوجيا وسباق التسلح والقوة والعنف والضياع. شكرا.

الدكتور منصور الحازمي:

شكرا للاستاذة مليكة، والآن محمد صالح بن عمر.

الأستاذ محمد صالح بن عمر:

أشكر الإخوة الذين قدموا هذه البحوث القيمة الجيدة المفيدة، كما اشكر الأساتذة الذين قدموا البحوث السابقة، سأختصر كلمتي لأني أصبت بالاعياء لطول الانتظار.

هذه البحوث رغم ما وجه إليها من انتقادات لاذعة أحيانا لم تخل في نظري من الفائدة، هذه الفائدة هي أنها عرفتنا بالشعر في هذه المنطقة، منطقة الخليج العربي وشبه الجزيرة العربية، وهو ما كنت أجهله تماما رغم اشتغالي بالنقد منذ ثلاثين عاما، ولذا فإذا كان الهدف من هذه الندوة هو التعريف بالشعر في هذه المنطقة، فإنها قد حققت هذا الهدف، لكن ينبغي أن ننظر الى قضايا أخرى مهمة تتعلق بتنظيم هذه الندوة، وكذلك بطريقة نقد الشعر لأننا لاحظنا ان ثمة اشكاليات كثيرة تتعلق أولا بقضية التنوير هذه القضية بقيت غامضة غائمة في أذهاننا، كنت أفضل لو خصصت لها بعض البحوث في أول الندوة.. بحوث نظرية تتعلق بالتنوير عامة دون ارتباطها بالشعر الخليجي. هذه النقطة الأولى، القضية الثانية هي قضية المنهج الذي ينبغي اعتماده في دراسة الشعر.

ما لاحظته منذ الجلسة الاولى الى الآن سواء من خلال البحوث التي قدمت، او من خلال مداخلات السادة الذين عقبوا على البحوث هو ان ثمة اتجاهين في هذه

القاعة، الاتجاه الأول يمكن نعته بالتقليدي، ويرى أصحابه أن نقد الشعر يكون بتسليط معلومات من حياة الشاعر أو الظروف التي عاش فيها على النص الشعري، والاتجاه الثاني يرى أصحابه أن نقد الشعر ينبغي أن يكون وفقا للطرائق الجديدة التي ظهرت في الغرب منذ أواسط الستينات تقريبا. نحن في تونس نقف من هذين الاتجاهين موقفا نقديا، نرى ان المناهج الغربية الحديثة تثير اشكاليات وخاصة من حيث تطبيقها على النص الشعري العربي. المناهج الغربية الحديثة تتوالد وتتكاثر منذ أواسط الستينات.. ظهرت الشكلانية وهي ترجع للعشرينات ولكن الغربيين اكتشفوها في أواسط الستينات ثم ظهرت البنيوية وهي تقوم على تسليط مفاهيم لسانية عامة على النص الشعري، ثم دعا «رولان بار» الناقد الفرنسي الكبير الى قتل المؤلف وعزل الأثر وعن حياة الكاتب والظروف التي أنشئ فيها الأثر، ثم بعد ذلك قيل إن النص هو تقاطع نصوص، ولذا الناقد يجب ان يهتم بما يسمى التناص ثم ظهرت محاولة أخرى تنطلق من القارئ، قالوا يجب أن ننطلق من القارئ فظهرت جمالية التلقي أو جمالية التقبل، ثم قيل لنا إن الشعر يجب أن ينقد انطلاقا من المقام وذلك بدراسة اشتغال النص الأدبي بين المخاطِب والمخاطَب،وحالنا نحن العرب هو كحال القط الذي يتبع سيده ليأخذ بعض الفتات منه - مع الأسف الشديد - هي صورة مؤلمة، هم يبدعون ونحن نقتفي آثارهم ولا نسهم في هذا المجهود النقدي العالمي.

في الحقيقة الطريقة التقليدية ليست سلبية تماما، الباحث أحياناً في حاجة الى معلومات تتعلق بحياة الكاتب والظروف التي نشأ فيها لكن يجب أن نختار هذه المعلومات، مثلا لا يمكنك أن تدرس شعر أبي العتاهية او شعر أبي نواس أو شعر أبي العلاء دون أن ترجع إلى حياته. حياة الشاعر مرتبطة ارتباطا وثيقا بشعره، لا يمكنك ان تدرس المقامات، مقامات الهمذاني دون ان تعرف القرن الرابع مثلا، لكن ثمة معلومات لا علاقة لها بالشعر، كالقهوة التي يحتسيها نجيب محفوظ مثلا كل صباح نوع هذه القهوة وأين يحتسيها هذا لا علاقة له بدراسة الأدب، بالنسبة إلى المناهج.

الدكتور منصور الحازمي:

(مقاطعاً): يا أستاذ محمد الوقت انتهى.

الأستاذ محمد صالح بن عمر:

ولكني لم أكمل.

منصور الحازمي:

لا لأن ما عندنا وقت، وأخذت أكثر من وقتك.

الأستاذ محمد صالح:

هل بإمكاني أن أكمل لدقيقة، وأنا أسرعت لأكمل...

الدكتور الحازمي:

أرجو أن تسرع لتنتهي.

الأستاذ محمد صالح:

سأسرع، إذن المناهج الغربية الحديثة يجب ان نقف منها موقفا نقديا كما يجب ان نقف موقفا نقدياً من الطريقة التقليدية وشكرا.

الدكتور منصور الحازمي:

شكرا جزيلا، بقيت أربع أوراق الدكتور محمد زكي العشماوي، والدكتور سالم عباس والدكتور أحمد شراك، والأستاذ أحمد المناعي، يعني الانسحاب مفتوح. إلا إذا أصروا على الكلمة فأعطي دقيقتين لكل منهم، إذا أصروا. الدكتور محمد زكي العشماوي.

الدكتور محمد زكي العشماوي:

بسم الله الرحمن الرحيم، أشكر سيدي الرئيس وأرجو- نظرا لضيق الوقت وتفاديا للتكرار - أن أحدد نفسي تحديدا صارما في نقطتين اثنتين.

النقطة الاولى تتعلق بمنهج الدراسة، ولكني قبل ذلك أود أن أسجل هنا شكري وتقديري العميق لهذه الأبحاث الجيدة التي تناولت اثني عشر شاعرا في منطقة تحتاج بالفعل الى الدراسة وإلى البحث وهذا في حد ذاته يعتبر انجازا هاما نقدره ونعجب به، أما الملحوظة الأولى فهي تتصل بالمنهج كما قلت، وهي ان الاتجاه العام عند الباحثين كان الاهتمام بالظواهر العامة عند الشعراء، وأيضا بانعكاس حركة الشعر الحديثة على هؤلاء الشعراء، وكنت أتمنى في دراساتنا أن نهتم بالشكل الفني الذي امام الناقد وهو قائم على هيكل محجوب له هندسته ورؤاه وقرائنه وتوتره وجمالياته وفنه وكلها تنطلق من دينامية التعبير، ومن جدة التعبير هذا ما كنت أود أن أراه وخصوصا أننا في مجال دراسة الشخصية الفنية، الشخصية الشاعرة، ونحن في هذا المجال لابد ان نقف عند عناصر التكوين والاحياء من ناحية، وعند القسمات البارزة الهامة الدالة لكل فنان أو لكل شاعر على حدة حتى يبرز مستقلاً وواضحا في صورته النهائية، إلى جانب هذا كنت اتوقع ايضا ان الناقد هنا هو الدافع الذي يدفع المؤلف بهذا الجديد وغير المألوف عنده نحو النقطة التي يصبح عندها ذا مغزى للقارئ وعصره، هذا في ما يتصل بالمنهج العام في دراسة الشعراء، ولكن هناك نقطة أخرى صغيرة، وهي ان عنوان الندوة كان (الشعر والتنوير)، ومن ثم كان ينبغي على الدارسين والباحثين ان يهتموا بهذين المحورين الأساسيين وأن يلتزموا بهما أولاً: شعرية الشاعر، ثانياً: دور الشاعر في التنوير، أي في ما يمكن ان يكون قد استطاعه الشاعر من دفع السكونية الى الحركة او الى النمو أو الى التطور في مجالات مختلفة سواء في الرؤية، او في الأدوات الفنية والسمات المستحدثة في القصيدة العربية الحديثة، شكرا سيدي الرئيس.

الدكتور منصور الحازمي:

شكرا يا دكتور، الدكتور سالم عباس.

الدكتور سالم عباس:

شكرا سيدي الرئيس وأنا مضطر ان ارجع في الواقع الى – وآسف جدا لأني سأضطر للحديث عن مصطلح التنوير – وربما يكون في حديثي شيء من الدفاع عن منظمي الندوة.

أولا أحب أن أختلف مع أستاذنا الدكتور جابر عصفور في اشارته إلى استبعاد التنوير أو مصطلح التنوير عن الندوة، ذلك ان الدكتور جابر عصفور هو نفسه انشغل بالشعر في كتابه (هوامش على دفتر التنوير) في كثير من المواضع في الواقع في هذا الكتاب نجد الدكتور جابر طبعا بيستشهد بصلاح عبدالصبور، الشرقاوي، حجازي.. وهو يتحدث عن مصطلح التنوير.

المشكلة ليست في التنوير، ولكن المشكلة في ان مصطلح التنوير أصبح في مناقشاتنا مصطلحاً هلامياً، وهذا يزيد في اشكالية مما يزيد بالتالي من المحنة التي يواجهها في نظري هذا التنوير، نحن لا نريد ان نكون في اطار من الوعي الزائف زيفا لافتا يشيع اضطرابا أيضا لافتا، حين نخيل فيه لأنفسنا سلامة التوجه وخطأ التوجه الآخر، مع ان ما يوجهنا أو ما نعمل على التوجه اليه غير واضح في تصورنا، وعودا على امس -وارجو ان اعطى الوقت - أود الوقوف عند مقولة تعارض فيها مناقش وباحث، القول كان للدكتور محمد حسن عبدالله حيث قال إن الشعر كله تنوير، على حين رأى الأخ الدكتور محسن الموسوي ان الأمر ليس على اطلاقه، وأنا هنا أميل إلى رأي الدكتور الموسوي فليس صحيحا ان الشعر كله تنوير وحركة الشعر العربي شهيدة على ذلك، بل يمكن القول إن من الشعر ما يمثل مؤامرة على التنوير أو لا يكاد يكون له أي أثر في حركة التنوير حيث ينكفئ الشعراء على ذواتهم زيفاً وخنوعاً أو يتساقطون ذلا عند بؤر الظلام والاظلام، ثم يقومون وعلى نحو مريب بقطع خيوط التواصل مع المتلقي في مرحلة هي أحوج ما تكون الى مثل هذا التواصل ، صحيح ان المستوى الرمزي في الشعر يعلو كلما تزايد القمع كما يذكر الدكتور جابر في (هوامش على دفتر التنوير)، ولكني أرى أن الأمر ليس على اطلاقه ايضا، لأن الشعراء منشغلون عن رسالتهم بأمور يودون ان يصفق لها بعض النقاد الذين يشجعون على مثل هذا الأمر في مرحلة طبعا من حياة الأمة هي أحوج ما تكون إلى الشعر الذي يحمل صفة الرسالة -الفن، لا إلى الشعر الذي يحمل صفة الفن فقط، إن تقاطع الرسالة مع الفن هو الشرط الصعب الذي

يهرب منه كثير من الشعراء... يهربون الى تسابق محموم كما أرى في حلبة مظلمة هم العميان الحقيقيون فيها.

الدكتور منصور الحازمي:

يا دكتور سالم.. الزمن.

الدكتور سالم: دقيقة واحدة.

الدكتور سالم:

بل يتآمرون على استمرار هذا العمى في الواقع، انطلق من هذا الى سؤال للدكتور العلوي الذي أعجبني بحثه في الواقع على نحو كبير، كنا نتحاور انا والدكتور علوي قبل يومين حول قضية المضمون والرسالة في الشعر، وهي قضية ذات صلة أيضا بقضية التنوير وهناك شعر الرسالة، وشعر الفن وشعر يتقاطع بينهما، هو شعر (الرسالة والفن)، أو (المضمون والفن) كما يرى الدكتور علوي، السؤال هو كيف يرى الناقد الدكتور علوي الهاشمي شعراءه الثلاثة من هذا المنطلق؟، وشكرا.

الدكتور منصور الحازمي:

شكرا. الدكتور احمد شراك .

الدكتور أحمد شراك:

تدخلي سيكون سريعا ومركزا. أولا اتفق مع الدكتور جابر عصفور في أثارته لنقطتين اثنتين وهما غياب تبرير عملية الجمع بين شعراء متعددين، وثانيا ينبغي التركيز على القيمة الشعرية، لأن الأسئلة المضمرة في هاتين الملاحظتين هي، هل العامل الجغرافي – والح على هذا – قادر على تبرير تناولنا النقدي لمجموعة من الشعراء؟ أليس الشعر اختراق لأمكنة متعددة؟ أو كما قال (رولان بار) «لقد مات المؤلف، لقد مات الشاعر الحياة للنص ولا شيء غير النص».

ثانيا: ما ينزع إليه الباحثون في هذه الندوة هو ما يمكن أن نسميه بالتحيل (المكرو نقدي)، لماذا ننزع الى تحليل القضايا الكبرى ونحاول أن نقول كل شيء في ندوة أو في مقالة أو في بحث؟ من المفروض أن البحث يركز على نقطة صغيرة جدا ويبنيها الناقد، ليس العكس، اللجنة المنظمة تقترح محاور وكلمة محور لها شحنتها اللغوية فعلى الباحث ان يختار نقطة صغيرة جدا ويحاول ان يبنيها بناء نقديا، وهنا تظهر كفاءة الناقد وإبداعه أما الكلام عن كل شيء فهذا لا يجوز، إننا لا نريد ان نقتل الشعر في ندوة واحدة، أو الأدب في ندوة واحدة فالنقد مفتوح والشعر مفتوح، هذه المسألة ينبغي الانتباه إليها، ثانيا الدكتور علوي - حقيقة - حاول أن تنصب دراسته على القيمة الشعرية، ولكن في تحليله للقيمة الشعرية أيضا سقط في تحليل (مكرو نقدي) فهو تحدث عن الايقاع وتحدث عن اللغة الشعرية ولست أدري هل اللغة الشعرية أم الاستعمال الشعري للغة، اعتقد هناك فرق، ثم عن المضمون الشعري كان ممكن ان يتحدث عن الايقاع فقط ليس في بعده الوصفي التقريري ما يسميه (لوران بار) بتحليل الدرجة الأولى، فنحن ينبغي ان نبتعد الى تحليل آليات الايقاع ربما لو اكتفى بهذه النقطة الصغيرة لكان بحثه أكثر قيمة وأكثر استفادة.

ثم هناك مصطلحات لست أدري من أين تأتي هذه الثنائية؟ هل الثنائية مصطلح نقدي؟، هل يمكن الحديث ويجوز الحديث عن مفهوم الثنائية انطلاقا من المنطق الأرسطي ثنائية بين التماثل والتعارض؟ أنا أعتقد الثنائية ليست مصطلحا نقديا، ولا يمكن أن تكون كأداة نقدية لتحليل عمل شعري أو عمل أدبي وأكتفي بهذا القدر وإن كانت لي نقط عديدة احتراما للرئاسة، اشكركم.

الدكتور منصور الحازمي:

شكرا يا دكتور أحمد، آخر الذين طلبوا الكلام لا أجده في مكانه وفرحت اسمه احمد المناعي، أرجو ألا يكون قاعدا هنا، على أي حال، نشكر الجميع على هذه المداخلات القيمة والجميلة، وأعطي الآن الدقائق أيضا معدودة للأساتذة الباحثين فليتفضل الأول الأستاذ الدكتور علوي.

الدكتور علوي الهاشمي:

أول شيء وآخر شيء، انني سأشكر جميع الذين اهتموا ببحثي وبمداخلتي ورشقوني بورودهم التي هيأت لها صدري حديقة أو سلة ورد بمن فيهم صديقي العزيز محيي الدين صبحي الذي أهديه باقة من هذه الورود.

ليس عندي ردود فكل ما قيل من زاوية متحدثه صحيح، كما أنني أرى أن ما قلته من زاويتي صحيح أيضا، فأنا أرى بالفعل ان الرجوع الى قصيدة العمود تراجع في عصرنا هذا، كما أرى أن قصيدة التفعيلة تذبذب بين الماضي والمستقبل كما أرى ايضا ان المستقبل في قصيدة النثر شئنا أم أبينا، ولي في ذلك مداخلات كثيرة يمكن أن يرجع إليها المتداخلون معي في هذه القضية كما إن لي اتصالا في النقاش معهم بعد المنصة. بالنسبة لصديقي الدكتور محيي الدين صبحي طبعا أذكره بالكتاب الثمين القيّم الذي أشعل حرائق الحداثة في أفكارنا منذ أن ترجمه قبل سنوات طويلة، وقد نسيه فيما يبدو وهو (نظرية الأدب)، فليرجع إليه ويتذكر ما نقوله اليوم وما قد تراجع عنه هو وتخلى عنه، البقية أهديهم تحياتي ومحبتي واتصال المناقشة بعد المنصة توفيرا للوقت وللجهد شكرا.

الدكتور منصور الحازمي:

شكرا للدكتور علوي على اجابته السريعة، وعلى الورد الذي قدمه للمهاجمين. الآن الدكتور منيف.

الدكتور منيف:

أشكر كل من قرأ بحثي وأولاه اهتماما ونقدا، وأنا على يقين تام بالمقولة التي تقول (من نقد عليك كمن نقد معك)، وإن الرؤية النقدية التي قاربتُ بها النصوص أو الدواوين عند هؤلاء الشعراء هي قناعتي النقدية، ولا أقبل أن يملي أحد عليّ منهجه فلكل منهجه.. نحترم هذه المناهج وهذه الأفكار، ونحن في دراسة التنوير وإلا ما معنى التنوير؟. أما في مسألة الديكارتية والحداثة، فأنا على يقين تام من منطلق فكري حضاري – إنساني أن الأمة العربية لم تتجاوز اليوم حد الحداثة ، الحداثة تعني التغيير في البنى السياسية والدينية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية والحياتية ليس فقط في المنهج الشعري. العرب يحاولون اليوم بعض الحداثة في

الشعر وهذا جزء من بحر من قاموس، - يا أستاذ عمر- قاموس طويل عريض في الفكر العربي التنويري نحن نبحث عن تنوير حديث ومن هذا المنطلق اخترت القضايا التي درستها عند هؤلاء الشعراء، نحن لم نتجاوز (الاسكريبتزيان) بعد يا دكتور حمادي صمود، نحن نبحث في الفكر الديكارتي للانطلاق لما بعد الحداثة، وهذا ما أريد أن أقوله للدكتور جابر عصفور، ما تقصد ما بعد الحداثة نحن لم نتجاوز الحداثة؟ ويحاول هؤلاء الشعراء يحاولون اختراق الحداثة... عنق الزجاجة للدخول في عصر ما بعد الحداثة، أوروبا دخلت في عصر ما بعد الحداثة هذا ما قصدت إليه في بحثي، ولكنني أيضا لم أنصب نفسي إماما لغويا كلنا في الغربال، ومن غربل الناس نخلوه، وأنا صححت بعض القضايا اللغوية، وإذا كان هناك اجتهادات في المدارس اللغوية، فأنا أيضاً مع كل باحث وناقد على استعداد ان نتناقش في هذا الموضوع لأن مذاكرة الرجال أقول الرجال تلقح الألباب، أما الشعر هل هو الحقيقة نعم لا أعني الحقيقة المادية الواقعية، الشعر هو الحقيقة الإنسانية، والشعر هو الذي يحمل الهموم الإنسانية، وقد أراد الدكتور أحمد مختار عمر زج بعض القضايا العربية في بحثي، وأنا لست في صدد دراسة التاريخ العسكري أو الانتصارات العسكرية العربية، ذكرت بعض هذه المواقف لأدلل على المؤثرات في المتغير العربي، وإذا كان حرب أكتوبر هو نصر للعرب وأنا أفخر بهذا النصر فإن ملاحم قانا هي أيضا دفعت دم الضريبة من أجل النصر العربي القادم ان شاء الله.

أما على صعيد استخدام الاصطلاحات في منحاها الاجنبي. ان النقد العربي الحديث لم تستقم أموره اليوم، كلها ترجمات ونحن خاضعون لهذه الترجمات وأنت تعلم يا صديقي وزميلي الدكتور ياسين الأيوبي كم أنا متعلق بالتراث، وأقول كل حداثة وكل نقد حديث لا يخرج من التراث العربي هو نقد هجين، لكن العلوم الإنسانية ملك لكل الناس وما الضير ان نستخدم المصطلحات العربية إلى جانب المصطلحات الأجنبية كما استخدمها الزميل التونسي هناك، والدكتور حمادي صمود.

الدكتور منصور الحازمي:

الأمسية الشعرية ستكون الساعة السابعة في المجمع الثقافي وأرجو أيضا أن لا تنسوا كتابة استمارة التعريف التي وزعت عليكم ويوجد منها صور في السكرتارية. الآن الكلمة للدكتور معجب الزهراني. شكرا جزيلا.

الدكتور معجب الزهراني:

بإمكاني أن ألعب اللعبة المنطقية البلاغية فآخذ من سهام المحبة، سهام النقد وأتوقف هنا، لكنني احتراما للأسماء التي دونت بعض ملاحظاتها وكلهم استاذ بالنسبة لي، سأتوقف لثوان عند الأطروحات أو الأسئلة المركزية.

بالنسبة للدكتور جابر عصفور، أنا كررت كثيرا محدودية الكمية والنوعية، وهذا الاستنتاج مبني على المنجز الشعري الذي قرأته والذي وصلني من اللجنة المنظمة والذي أعرفه عن هؤلاء الشعراء، فحينما نقارن بين ما أنجزه قاسم حداد وما أنجزه محمد الثبيتي، وعارف الخاجة، لا يستطيع أحد إلا أن يتكلم بصرامة وبوضوح عن المحدودية الكمية والنوعية، لأن هذا في اعتقادي هو ما يخرج به الإنسان من القراءة، في ما يتعلق بإدخال هؤلاء الشعراء في الحداثة ثم اخراجهم منها – في الحقيقة – أنا بودي هنا أن أشير إلى ناحية أن الناقد ليس لديه السلطة بأي معنى في أن يخرج أو يدخل، أنا من حيث التزامن، من حيث التجربة الشعرية، لاشك لديّ أن كل هؤلاء الشعراء ينتمون بشكل أو بآخر إلى تجربة الحداثة، لكن ما الذي يميز انتماء قاسم حداد عن انتماء الشاعرين الآخرين، هذا ما يجعل أحدهم في طليعة الكتابة الحداثية، وأنا أعني هنا مصطلح الكتابة الحداثية لأن قاسم حداد أيضا تجاوز في الكثير من كتاباته.. من تجاربه الكتابية، كتابة القصيدة بمعناها السائد في أذهاننا إلى الآن، وهذا أيضا حكم استنتجته من قراءة أخيرة (لأخبار مجنون ليلى)، أي ليس حكماً جزافاً.

في ما يتعلق بالدكتور الغذامي أنا أعتقد أن السؤال الذي طرحته يا دكتور عبدالله يعنينا كنقاد بقدر ما يعني المبدعين كمبدعين. الاختراق الذي تتحدث عنه وتقارنه بالموشح الأندلسي أو بهذه الشعرية الغنائية التي انبثقت من وضعيات اجتماعية وتاريخية مختلفة عن المشرق، أنا أعتقد أن السؤال مطروح على الجميع لكنني حينما قرأت قاسم حداد للكتابة عنه – أنا قرأته كثيرا للمتعة – لكن حينما قرأت للكتابة عنه، أعتقد أن قاسم حداد يمثل اختراقا جيدا ومتميزا في هذه الشعرية، لكن السؤال هو ما طرحته من خلال حديثي، لماذا لا يحضر قاسم حداد في سياق النقد العربي الحديث مكتسبا نفس الأهمية التي يكتسبها شعراء، أنا أعتقد أنهم اعلاميا أشهر منه لكنهم شعريا في اعتقادي لا يتجاوزونه؟ وهنا أعتقد أن النقد سواء في الخليج أو خارج منطقة الخليج مسؤول أساسا

عن الاحتفاء بمثل هذه التجربة، وأنا أعي جيدا ما أقول، وبالتالي سميتها أو أشرت إلى العائق الكبير الذي تمثله كتابة قاسم حداد، وقاسم حداد جرب بكل الاتجاهات وفي كل مرة يجرب كأنما يطرح نموذجاً ابداعياً بالمعنى (الكانتي) للنموذج الابداعي.

بالنسبة للدكتور حمادي صمود أشرت إلى ورقة أخرى لن أتعرض لها وإن شاء الله ستنشر وهي محاولة فعلا لتأصيل مفهوم التنوير، وليس هذا الآن سياقها، لكن في ما يتعلق بتساؤلك المشروع حول الشعر الوظيفي أو شعر الوظيفة أو الشعر الذي يتعامل مع اللغة كأداة لتوصيل شيء، أنا أعتقد أنه يجب أن يترك حيث هو، لأنه سيظل صالحاً لقراءات متنوعة لأن هناك قراءات متعددة، ممكن أن تعود إلى محمد حسن عواد وتقرأ كل منجزه الشعري في سياق ما نعرفه نحن في المملكة وربما الجزيرة العربية بالخطاب الاصلاحي، وهذا أنا في اعتقادي أنه سيعطي لهذه التجربة قيمة في زمنيتها ليس في الراهن ولكن في زمنيتها، وهذا ما ينطبق على كثير من الشعراء الآخرين.

الدكتور صلاح فضل ذهب من هنا، وكنت أرجو أن يكون موجودا حينما قلت تسليت بقولها، ويسعدني أن أكرر مرة أخرى أنا أعتقد أن هناك جانباً إمتاعياً في العملية النقدية وإذا لم يكن هذا الجانب الإمتاعي موجودا فستتحول القراءة إلى قراءة جافة، والأسلوبيون وخاصة أصحاب الأسلوبية الاحصائية يجيدون هذا الجفاف الذي لا أحسنه ولا أتمنى يوماً من الأيام أن انخرط فيه، وهنا أشكر جارتي الدكتورة مليكة على قراءتها العاشقة لقراءتي العاشقة فعلا، لأنني حينما قرأت تجربة قاسم حداد وخاصة في (القيامة) وجدت أنني أسير في داخل تجربة حتى أنا كأنما هي جديدة عليّ، لأنني قرأتها سابقا لكنني حينما قرأتها للكتابة عنها، وجدت أن هذه التجربة كأنما تحكي ما لم أكتبه أنا في يوم ما.

بقية الزملاء الآخرين أعتقد أن الملاحظات العامة تهم الجميع وتمسهم، ولا أجد ختاما أفضل من أن أقول لهؤلاء أنهم نورونا، الله ينور عليهم. شكرا جزيلا.

الدكتور منصور الحازمي:

أيها السادة لقد أثريتم هذه الأوراق وهذه البحوث بمداخلاتكم الأنيقة والجميلة، ولا يسعنا إلا أن نشكر أصحاب البحوث الدكتور علوي الهاشمي والدكتور منيف موسى والدكتور معجب الزهراني على جهودهم فشكرا جزيلا.

****

الجلسة الخامسة

رئيس الجلسة الدكتور خليفة الوقيان:

بسم الله الرحمن الرحيم، وأسعد الله مساءكم أيها الإخوة في هذه الجلسة ندخل إلى المحور الثالث من محاور (ندوة الشعر والتنوير). وهذا المحور يشتمل على بحثين الأول: مرجعية القصيدة في مصر والسودان للأستاذ الدكتور علي عشري زايد، والبحث الثاني: مرجعية القصيدة في المشرق العربي للأستاذ الدكتور فايز الداية، وفي جلسة الغد بحث أو بحثان يتصلان بهذا المحور أيضا.

وللأسف الدكتور علي عشري زايد لم يستطع الحضور لعارض صحي فباسمكم جميعا نتمنى له الشفاء، ونتمنى ان نلتقي معه في ندوة قادمة، لهذا فسوف تقتصر هذه الجلسة على بحث واحد هو بحث الأستاذ الدكتور فايز الداية، وكان ممكن ان نستفيد من الساعتين يعني من الساعة ٥ حتى الساعة ٧ أو السادسة والنصف لأننا مضطرون الى المغادرة في السادسة والنصف، لحضور الأمسية الشعرية، ولكنكم تأخرتم في الحضور فإذن، ليس أمامنا سو ى ساعة وخمس دقائق وسوف نعطي الأستاذ الدكتور فايز ثلث ساعة كحد أقصى، عشرون دقيقة كحد أقصى، وبقية الوقت للمناقشة..

والأستاذ الدكتور فايز الداية.. مواليد دوما - دمشق عام 1947.

- **نال الإجازة في اللغة العربية وآدابها من جامعة دمشق 1970، حصل على الماجستير (المؤثرات الفلسفية والمنطقية في شروح التلخيص للقزويني) من جامعة القاهرة 1976. حصل على الدكتوراه (الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري) من جامعة القاهرة 1978، أستاذ البلاغة والنقد وعلم الدلالة بجامعة حلب - قسم اللغة العربية.**

من مؤلفاته:

- **الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري 1978، علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق، 1985، جماليات الأسلوب - التركيب اللغوي، 1981، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي 1990، معجم المصطلحات العلمية العربية 1990، دلائل الإعجاز لعبدالقاهر الجرجاني، تحقيق بالمشاركة، ط 1983 - ط 2، 1987، تحرير التنبيه للإمام النووي، تحقيق بالمشاركة، 1990 .**

فليتفضل د.فايز..

البحث العاشر

مرجعية القصيدة العربية المعاصرة

في المشرق العربي

د. فايز الداية

الاختيار والمصطلح والتنوير في الشعر

هذه أوراق عمل أكثر منها دراسة وافية «للمرجعية في القصيدة المعاصرة في المشرق العربي» فقد طلب مني الإخوة الكرام القائمون على هذه الندوة أن أسد ثغرة طارئة في مواد هذا المحور النقدي، وأن ينجز البحث في ما يقارب الأسابيع الأربعة التي صادفتها أسفار الكويت ودمشق وحلب.

امتد البصر إلى عشرات الدواوين المشرقية توزعتها أطراف جغرافية وسنوات الحديث المتداخل بالمعاصرة القريبة، وقبل أن تبتعد الأشرعة موغلة في عباب تحيط به الأمواج عزمت على أن أكتفي بجولة غوص واحدة أحمل منها قبضة تنبيء عن خصب الموقع وتغري بعودة المراكب لتسهم في حمل المزيد، خاصة إذا ما كان الدليل يضع الإشارة ويقنع بثمار الجولة.

إن اختياري دواوين ثلاثة حتمته المدة الزمنية القصيرة وساعد عليه اشتغالي دلاليًا في نصوصها؛ ونتج عنه تنوع مفيد في البيئة والثقافة؛ فالشعراء هم: عمر أبو ريشة وفدوى طوقان وخليل حاوي واقتصرت على ما حوته المطبوعة [1] التي قرأتها لكل منهم فلم أتتبع أعمالهم الأخرى المتفرقة في كتب أو مجلات أو طبعات جديدة لأني أقدم في صفحات هذا العمل تخطيطًا ومنهجًا يقبلان الحوار والتعديل مع الآراء

اختار الناقد عنوانا آخر هو: المرجعية في القصيدة المعاصرة في المشرق العربي (دراسة نصية).

المفيدة، ولعل الاهتداء إلى طريقة حيوية وموصلة في الدراسة يبلغ بنا نقطة بداية لمجموعة من الباحثين والنقاد يسهمون في تطبيقات واسعة للشعر المشرقي ومرجعياته بدءًا من التنوير وتجوالاً في زوايا كثيرة تزيدنا معرفة بما مضى من أحوال الشعر وبما هو متعثر اليوم من سطور تدخل رحاب الشعر بطرق إعلامية كأنما هي الأمر الواقع!

عاملت الخطاب الشعري على أن الديوان نص متكامل يعطي نتائج معبّرة عن الشاعر وتؤدي في تفحّص لاحق إلى التمييز التاريخي أو المرحلي في حياته وحياة إبداعه، أو إلى تمييز بين وجهات للخطاب الشعري.

المرجعية والتنوير

تتفاعل في التجربة الشعرية للقصيدة مكوناتها المادية والمجردة من خلال حالة لصاحبها يتخيّر وتتراءى له، ثم تغدو خلقًا فيه من الحياة ملامح، ويتضمن موقفًا أو رؤية، وهذا البناء بدوائره الدلالية يرجع إلى نقاط ومواضع حمل منها الشاعر ما حمل، وإلى رصيد من الإدراك والقيم الفكرية متلبسة بالقيم الجمالية الأسلوبية.

إننا في سعينا لتتبع دوائر دلالية بعينها في القصيدة لنحدد مرجعيتها، لا نبحث عن قيم مستقلة وإنما نتبين الزاوية أو القيمة من حيث هي تحقق وُسِمَ بميسم الشاعر مقدارًا وصفات، وهنا نستوضح شخصية المبدع من طرف، ومن طرف آخر نرسم خطوط الاتصال بين المتلقي والقصيدة، ونزن فاعليتها أو تناقضها مع الجمهور ومحيطه.

ليس هناك عدد محدد للدوائر الدلالية في القصيدة فقد تتكون من دائرة أساسية تستفيد من محاور لدوائر أخرى، وقد تتعدد الدوائر التي هي حقول دلالية لها مفاتيحها الدالة وتتخذ محاور تكثر أو تقل، تتسع أو تضيق، وذلك بحسب موقع الشاعر منها وتطلعه ورؤيته.

نشير إلى قضية التنوير قبل ولوجنا تفاصيل اختيارنا للدوائر، فالمأزق يعترض عندما نبحث في القصائد عن مرجعية فكرية واضحة، فالخطر الماثل هو أن يغادر الشاعر

أرضه وهي التجربة بانفعالها وجمالياتها الأسلوبية ليتصدر الدعاوة أو التوصيل العقائدي وليقدم خطابًا في صورة شكلية شعرية وهو خطاب فلسفي أو اعلامي؛ وإن المرجعية المستترة التي تنفذ من خلال البناء الجمالي والحالة النفسية الانفعالية هي ما تبحث عنه، ونستجلي وجه صاحبها المثقف فهو القادر على تقديم النتاج الشعري متغلغلاً بخيوط توازن التفكير مع التغني بأناشيد الحياة ما حلا منها وما كانت فيه المرارة.

يُعد الشاعر أحمد العدواني أحد القلائل من أصحاب القصيدة المعاصرة الذين فسحوا مساحات في شعرهم للعقل والفكر تحيط بها وتربطها جسور أسلوبية تجعلها بنيانًا لتجربة شعرية حية تمنح تراكمًا نوعيًا لدى القارئ يستقر في النفس ويتواشج في المسار الاجتماعي والسياسي والثقافي: (خطاب إلى سيدنا نوح، رؤيا حلم، وقفة على طلل، رأس...)[2] وهذا لا يسهل الوصول إلى توازنه وحيويته في دواوين الشعراء، فالشاعر العدواني يفتح الأعين والأذهان إلى ما يتطلبه المنطق، ولعّل أداءه الساخر المرير ذروة في لفت المتلقي نحو الوجهة الصحيحة كما في (سمادير)[3] المدهشة التي تقلب العالم من حولنا، ولا نجد مفرًا من إعادة ترتيبه بين البسمة والاستغراب والضرورة.

هذه الوقفة مؤشر إلى نموذج يمكن مقارنته دائمًا مع الشعراء العرب المعاصرين في زاوية التنوير فهو الشاعر صاحب الفكر والمواقف التنويرية من غير ضجيج أو استعراض في المحافل:

قالت لي السفوح حينما
رحتُ اغني للقمم
السْتَ تدري ايها المغني.. ما القمم؟
كانت سفوحًا مثلنا
ثم أصابها داءُ الورم!!
يا حقدُ...
لا برحتَ قصة العاجز
في دار الهِمم[4]

حفظت كتب الأدب والنقد حكاية الحطيئة مع كعب بن زهير بن أبي سلمى عندما طلب الشاعر الذي ملأت أشعاره المجالس – وكان كثيرون يمهدون المواطىء التي يحب دفعًا لشرّةِ قصيدهِ أو رغبة في كلمات تحمل حميد خصالهم – من كعب أن يذكره في أبيات معه أو بعده! وعلل هذا الطلب بأن الناس أروى لأشعار آل زهير.(5)

إن ذكاء الحطيئة العملي وبُعد نظره يتبديان في هذه الحكاية ويفتحان لنا منفذًا لدرس وتحليل معاصرين في أشعارنا، فهو زيادة على ضمان الشهرة والسيرورة بلسان محايد وثقل أدبي لأسرة صارت والشعر دوحة واحدة فأوس بن حجر وطفيل الغنوي بعض من الأسلاف، ثم زهير بن أبي سلمى وابناه كعب وبجير امتداد في الزمان، فهو يأمل في حديث عن شعره فوق ما يُؤلف من تقاذف المتهاجين أو المتفاخرين بألفاظ عابرة كما قال النابغة:

نبئتُ زرعةَ والسفاهةُ كاسمها
يُهدي إليّ أوابد الأشعار
فلتأتينك قصائد وليدفعن
ألفٌ إليك قوادم الأكوار(6)

وهكذا رأينا كعبا يستجيب فنسمع بعضًا من صفات الشعر والشاعر، وإن يكن كثيرون ظلوا متأثرين بروح المفاخرة وإلغاء الآخر، فاهتاج مزرّد أخو الشماخ واعترض على موقع الحطيئة، ودارت القصائد في رد كعب عليه، والمهم أن الملامح الجوهرية التي حددت هي: طبع وموهبة، وعناية أسلوبية تجعل القصائد ترويها الرواة وتحفظها الذاكرة، وتعمل مؤثرة في الناس وحركتهم:

فمن للقوافي شانها من يحوكها
إذا ما ثوى كعب وفوّز جرول
يقول فلا يعيا بشيء يقوله
ومن قائليها من يسيء ويُعمِل

يقـــوّمـــهـــا حـــتى تقـــوم مـــتـــونـهـــا

فـــيـــقـــصـــر عنهـــا كل مـــا يتـــمـــثل

كـــفـــيـــتك لا تلقى من الناس شـــاعـــرًا

تـنخّل منهـــا مـــثـل مـــا اتـنخّل

وأجمل عبد القاهر الجرجاني القضية في عبارة تقدمت مختارات من المقاطع الشعرية الجاهلية والإسلامية والعباسية في (دلائل الاعجاز) فقال «وهذه جملة من وصفهم الشعر وعمله وإدلالهم به»، ونلحظ قيمًا ثلاثًا هي صفة الشعر في ذاته بإحكام تعبيره عن جانب من الجوانب وبنيته الأسلوبية، ثم صلة هذا الشعر بالشاعر وقدراته، وبعدها يبرز المتلقي الذي يُعجَب ويظهر إعجابه على نحو طريف كما ذكر (تميم بن مقبل):

إذا متُّ عن ذكـــر القـــوافي فلن ترى

لهـــا قـــائلاً بعـــدي أطبَّ وأشـــعـــرا

وأكـــثـــر بيـــتًـــا ســـائرًا ضـــربت له

حزونُ جـــبـــال الشـــعـــر حـــتى تيـــسـرا

أغـــرَّ غـــريـبـــاً يمسح الناس وجـــهـــه

كـــمـــا تمسح الأيدي الأغـــرَّ المشـــهّـــرا

أو كما قال (أبو شريح العمير):

فـــإن أهلك فـــقـــد أبقـــيت بعـــدي

قـــوافي تعـــجب المتـــمـــثلينا

لذيذات المقـــاطع مـــحـــكمـــات

لَوَانَّ الشـــعـــر يُلبس لارتدينا[7]

كانت هذه الظاهرة دافعًا أول لاختياري دائرتي الشعر والفن الدلاليتين مجالا لتبين المرجعية في القصيدة المعاصرة، فتناول الشعراء لقضية الشعر في نتاجهم يكتسب مزايا عدة فهو يظهر درجة من الوعي الذاتي للشاعر بعالم الإبداع وأدواته، ثم يوصل الى الجمهور المفاهيم ويضمن قاعدة عريضة تتبصُر بماهية العمل الفني

الشعري على نحو مصطبغ بالصبغ الجمالي وهو ينفذ إلى النفس ثم تتسع رؤيته إلى بنية حضارية شاملة ويشتجر بالفنون وسائر ألوان النشاط الفكري والعملي.

وأما الدافع الآخر للاختيار فهو ظاهرة فنية تلقي أضواء مع المقارنة بالشعر الغنائي إنها (المسرح داخل المسرح) التي عادت إليها الأضواء مع الحركات الدرامية في القرن العشرين وأبرز روادها «لويجي بيراندلو» وقد طورت ما عرف منذ قرون مع شكسبير (هملت) وموليير (ارتجالية فرساي) وسواهما، ونجد أن حضور المشاهد الدرامية داخل المسرحية ذاتها يقدم خدمة للحدث وعلاقة الشخصيات به فيطورها مفعمة بالادهاش وجاذبية مقربة للأنظار، ويتضمن هذا الحضور في أحيان عديدة خدمة تصب في ماهية العمل المسرحي والتمثيل وتقنياته، أي يعبّر عن وعي ونقد للحالة الراهنة التي عاشها المؤلف، ويومىء إلى أصول يجب أو يحسن أن تترسخ في هذا الجانب من نشاط المجتمع.

لن نقف طويلا أمام الظاهرة هنا، وإنما نثبّت الدوافع ونمهّد لتحليل يقارن بين حالة (الشعر والفن عند الشعراء المعاصرين في المشرق) وحالة (المسرح داخل المسرح) في المشرق أيضًا من خلال أعمال مسرحية لكتاب من أمثال «سعدالله ونوس وفرحان بلبل ووليد إخلاصي»، وتبين هذه المقارنة طواعية النص الدرامي لاحتواء النقد الذاتي لفن المسرح تأليفًا وأداء ولجمهوره، وكذلك قدرة العمل المسرحي على الدخول في جهود تنويرية قد لا نجدها متبلورة أو هي لا تتداح على مساحة كبيرة يضطر من يمشي بجوارها إلى أن يسمع وأن يرى! ونرشح مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني) لسعدالله ونوس بدءًا للحديث في هذا المجال، وبعدها تنتشر الفروع وتمتد التفاصيل.[8]

أما دائرة الشعر الدلالية فهي هذا الحقل المعرفي والحيوي بما يحتويه من أركان ماهية الإبداع وعلاقاته بصاحبه وبالجمهور المتلقي وخيوط تربطه بالماضي أو تشده إلى احتمالات الأيام الآتية، وبما يتطرق إليه مجاوراً أو متفاعلاً من ثقافات العالم بمعناها المعرفي والمعيشي قديمه وحديثه.

هذه الدائرة قد تكتنز وتبدو غنية حافلة وقد تكتفي بمظهر بسيط ومحدود، والفيصل هو تعدد مفاتيحها ومحاورها الدلالية ونقصد بالأولى الكلمات (أسماء

وصفات وأفعالاً) الدالة والمستحضرة للمدلولات الأساسية والفرعية، وبالثانية زوايا الرؤية لقضية الشعر والشاعر والمتلقي وما يتفرع منها.

قد تغلب دائرة الشعر على قصيدة من القصائد فتبرز مفاتيحها وتتعدد محاورها، وإن تكن خطوط من دوائر أخرى تتداخل وتتفاعل معها في الصورة أو في إثراء جوانب منها، وفي قصائد تستحضر قبسات أو لمحات من دائرة الشعر تلتحم مع الدائرة الغالبة، أو الدوائر المتوزعة السياق والموقف الشعريين.

وتمضي الأمور على هذه الشاكلة في دائرة الفن التي تتألف من مفاتيح للألوان الموسيقية أو التشكيلية تصويرًا ونحتًا أو فنونًا حركية، وتشرع مساحات لمحاور تنبىء عن أهل الفن أو تضيء دوره في المسيرة الحضارية وقبل أن نصادر على ما سنراه في الدواوين الثلاثة لأبي ريشة وفدوى طوقان وخليل حاوي نتهيأ لترقّب (الحضور والغياب) في تلك المكونات من المفاتيح والمحاور في الدائرتين.

منطلقنا الدلالي النقدي يقينا من منزلق التأريخ الأدبي المجّرد للشعر والقصائد، فمنذ البدء نتوجّه إلى غرضنا البالغ هدفه: المرجعية ومناقشتها ونقدها بقدر ما بأيدينا من وسائل، رغم أننا سوف نقوم باستقراء شمولي وعرض لهاتين الدائرتين مع الشواهد والأدلة.

منهج الدراسة وأقسامه

يتتابع في دراستنا المنهج – المؤسس على المنطلق الدلالي وقيمه – عبر مرحلتين: الأولى هي استقراء للدائرتين، الشعر والفن ، والثانية تحليل مرجعي لهاتين الدائرتين.

دائرة الشعر الدلالية في القصيدة المعاصرة في المشرق

إن المفاتيح الدلالية لدائرة الشعر في دواوين الشعراء الثلاثة تجمع في حُزم كل منها توحي بمدلولات تقدم صورة مجملة أو جانبًا من جوانب المحاور التالية:[9]

أ – في هذه الحزمة نطالع: شاعر، شاعرة، الشعراء، الشعر، الحرف، أحرف، أدب، حزمة أوراق، كتابي (ديواني)، ديوان شعري، قصيد، قصيدة، سطوري، أبياتي، الألفاظ، يقول، أقنية العبارة.

ب – وفي الحزمة الثانية نقابل: الوتر، أوتار، الشادي، يشدو، أهازيج الأغاني، القيثارة، نشيد، أناشيد، (القصائد)، غنّت، غنّيتُ، تغنيتُ، صدّاح، لحن ، ألحان، مزامير، صدى نغم مبتكر، صوت وصدى.

ج – أما الحزمة الثالثة ففيها: الحكمة السنية، بنات الوحي، خيالات (شاعر) ينبوع شعر وشعور، خيال (وشعر)، دفق شعوري، نبض شعوري، خلجاتي، الشعر والحلم، الرؤيا، البشارة.

د – وهناك مجموعة تضم أسماء الشعراء، (المتنبي، أبو الطيب)، أبو العلاء (المعري)، بشارة (الخوري)، وألفاظ : السمّار، النديّ، مع أسماء بعض القصائد للأخطل الصغير، عمر ونعم، وعروة وعفراء.

ويبدو للدارس أن دائرة الشعر في ديوان الشاعر تتخذ لها بؤرًا عدة أي قصائد تخصص لها، ثم تتفرق معطياتها في مقاطع أو لمحات في القصائد الأخرى، لذلك فنحن نبدأ بهذه البؤر المشعة والتي تختزن المحاور المتعددة أو المفصلة.

الشعر ومحاوره عند عمر أبي ريشة

التقى في قصيدة (شاعر وشاعر) ثلاثة من الشعراء أولهم المثال أو المطلق والثاني هو الذي تصدر قافلة أصحاب القصيد (المتنبي) أما الثالث فكان أبا ريشة نفسه وهو الناظر الى صفحتين يرى نفسه فيهما واحدة تجلو فكره وثقافته ورؤيته، والأخرى حقيقة ماثلة في التاريخ الأدبي العربي وقادرة على السير بيننا تنير للمبدعين وللناس متجددة أنوارها في الدروب.

ينتصب الشاعر – كما يعتقد أبو ريشة – بعد رحلة يقطعها مع دورة الفلك من الفجر إلى الظهيرة فالمساء حيث تختلج الطبيعة وتنتفض وتدور رحى الصراع بين النهار والليل مما يذكر بأساطير تنتظم ولادة الحياة ومواجهة الخير للشر واستمرار للحركة التي يموج معها الإنسان.

الشـاعر هنا بعض من هذه الطبيـعة ممتزج بها يعرف إشاراتها ولديه مفتاح كشف اللثام عما يمور بين جوانحها، هذه اللمحة الأسطورية لقدرات الشاعر وماهيته مفتتح أول لما في داخل أبي ريشة ينطلق وفقه وينشره أمام الآخرين مرافقاً إبداعه:

هكذا استعرض الوجود مليًا
في غضون الإصباح والإمساء
في اختلاج البروق وقهقهات الرْ
رَعد في صاخب من الدامـاء
فانثنى ضاربًا على الوتر الشا
دي أهازيج روحه الشمّاء
فضّ فيها عن الحياة نقابًا
من خداعٍ وبرقعًا من رياء[10]

ويتعاظم الشاعر في سعيه لتحريك الفكر واقتحام المجهول المحيط بالإنسان، وهذا ما اقترن بأبي العلاء الذي استدعاه أبو ريشة، وبيّن التناوب المجدي بين الشك واليقين فمهما يتلبس البشر من غموض أسرار الكون والنفوس فلا بد من تطلّع إلى آفاق يعلو فوقها ذلك الذي كرّمه الله سبحانه بالعقل:

ملعبَ الدهر إنْ رجْع حنين
من أقاصيك أرهف الآذانا
وتهادت تقل موكب فكر
يسحب الشهب خلفه أردانا
ذاك تجواله كان انطلاق الرْ
رُوح فيه لم يستطب ميدانا
بين شكّ مروّع ويقين
مُطمئن ما يأتلي حيرانا
وهو في حالة التيه قيثارة زهـ
ـراء تروي نشيدها الفتانا[11]

ويعمل قلم الشاعر وألوانه في استكمال صورة المبدع لكنها غير منفصلة عن خصائص شعره، فقد اختص أبو ريشة المتنبي بحديث حميم فهو من الأوتار التي لا تبلى جدتها رغم تتابع الأزمان وهو آتٍ يحمل سنا الصحراء، فيه غضبة الإباء على الضيم وكبرياؤها الواثقة الباسمة،وهو يكتسب لين الحضارة من غير مباينة للخشونة تبقي على العنفوان، وطموحه لا يحد يمضي في طريقه لا يبالي بسراب يعترض فالتجربة قاسية، لكنها لا تعطل المسير، والتميّز يجر على صاحبه عداوة الليالي بسوادها المنعكس حقدًا وغيرة لدى الصغار في نفوسهم وفي أبصارهم.

إن الشاعرية هي سمات في المبدع تأتلف في مواقف وغايات لكنها تصل المتلقي من خلال صياغة أسلوبية، وهذا ما أداه نموذج نادر فالمتنبي اتخذ موقعًا من الأحداث، وقدم أعمالاً جميلة مفعمة بما يثير كالجمر يتوهج مرة بعد مرة:

صقلته أنامل المتنبي
فإذا الشعر مستفز الأداءِ
بدويٌ لين الحضارة في برديه ناجى خشونة البيداء
قرّبوا عهدك البعيد فمرت
صورٌ منه فاتنات الرواء
ذاك سيف الدولات من آل حمدان منارة في السلم والهيجاء
مشرق الوجه دافق النعم الحمر صليب الشكيمة العرباء
ذاك كافور ضحكة الهزء في التاريخ ينهى ومصر في إغضاء
صور من بيانك البكر تبقى
نهبة الطرف غضة الإيماء[12]

وإن ما يبرز من مواقف تواجه الظلم والبغي والذل، وتحطم القيد وتدافع عن الأهل والعروبة إنما يقترن لدى المتنبي بالتفاتة اجتماعية تهز النفس فيها مع هموم الآخرين كما ثارت على هوانٍ يراد بها:

فيه من غضبة الإباء على الضيـ

ـيم وفيه من بسمة العلياء

يحبس الدمعة التي سكبتها

في سخاء محاجر البؤساء

وعندما نتابع صور الشعراء المعاصرين يظل هذان الجانبان من مهام الشعر والشاعر:

قضايا الوطن والمصير، وروح الحياة يخفق القلب فيها وتتهادى الآمال واللقاءات وتعبر تجربة بشارة الخوري عن هذا التلاقي، فقد غنى الحب والجمال وطاف في أرجائهما، بل ذهب إلى الماضي يستحضر تجارب التراث الحي في قصص المحبين، وهنا يتدفق نهر وتتدافع مياهه رقراقة بين أجيال بعيدة وعيون تتلفت حولها تتنسم عبق الألفة، وتحلّق مع نسيج الأحلام، وبهذا ترتقي التجربة في سبل تتضافر وتصّاعد إلى مرتبة نعرف الحياة وندافع عنها بشخصية مميزة ومتماسكة تضع كل قضيةٍ في موضعها:

كم جولة لك في الصبابة والهوى

سدّت مسالكها حبائل ظافر

ولكم تخطفك الخيال فعدت بالـ

ـعشّاق من حرم الزمان الغابر

عمر ونعم يا خيام تلفتي

صوب العبير ويا نجوم تسامري

أولست من نسل الألى نسلوا العلى

وكسوا دياجير الورى بمنائر

عرفتك دنيا البغي صرخة ناقمٍ

يزري بهيبتها وغضبة ثائر

أيام أعناق البلاد جريحة

بقيود نزّاز الضغينة جائر

فهززت عزمة كل وانٍ متعبٍ

وأثرت نخوة كل عانٍ سادر(13)

ويؤكد أبو ريشة أن هذا الشعر له صوغه الجميل وطاقاته الأسلوبية فالأخطل الصغير يطوّع الحرف الحرون ويرقص الوتر، وتبلغ هذه الملامح عند الشعراء الآخرين درجة وجهة النظر والرؤية عندما نجدها تتردد في وصفه عمله وكلماته الشعرية في قصائده:

لا رعاني الصبا إذا عصف البغـ

ـيُ والفى فمي ضريح لساني

أقسم المجد أن أقطّع أوتا

ري عليه بأكرم الألحان

....

أنا الذي ذوّب أوتاره

وصبّها برءًا على الموجع (14)

الشاعر إذن هو مواجهة واندفاع حتى النهاية سعيًا وراء الفكرة والقضية والموقف الباني لمجتمع أعمق في ثقافته ومسلكه، وأوطان تنعتق من سلطة المحتل أو مَنْ لا يرون العدل في موازينهم، فالمعري شاعر واجه بالكلمة والجدل ودافع هؤلاء الذين أصموا آذانهم عن آفاق الحقيقة ونور يتأتى من التأمل ، والمتنبي طوّحت به الأرض – وحكام عليها – بل وقع صريع شوكة مسمومة لم يكن يعبأ بها وهي تغمرها الرمال أسفل أقدامه، أما أبو ريشة نفسه فتحدث عن تجربته مع المستعمر وسجنه ومع سواه ممن جعلوه رحّالا يتجول في أرجاء العالم، فيناجي ويستلهم تجارب لا يغيب الوطن عنها!، ولعل هذه القيم هي التي وضعت الشاعر في قمة يُدل مَنْ فوقها على الآخرين فالمتنبي قبس الماضي وأبو ريشة شعاع الحاضر، ولو استعرنا من أهل الموسيقا

مصطلحهم لرأينا (نغمة القرار) تتعانق أصداؤها مع (نغمة الجواب) ففي مطلع قصيدة (هذه أمتي) يتحدث عن نفسه فيقول:

غمزته عرائس العيش إغرا
ءً فلم تستبح عنفوانه
شاعر لو شكا الحياة لكانت
سروات الملوك من ندمانه
أقسم المجد أن يمر على الأر
رض ونجوى الإباء خلف لسانه
فالعبي يا عواصف الدهر ما شئـ
ـت فلم تجرحيه في وجدانه

ثم نراه يرسم مشاهد سابحة في فضاء فسيح يعلو أبو الطيب ويتدافع الفرسان في الحلبات؛ وإن هؤلاء الأمراء ينتسبون إليه (دولته، حمدانه)!!

وأبو الطيب التفاتة إدلا
ل إلى الصيد من بني حمدانه
يخلع الخلد زارة وهديلاً
في مزامير زهوه وافتتانه
وعلى السرج سيف دولته الند
ب يموج الجهاد في طيلسانه(15)

في هذا كله نستكمل – من خلال رؤية عمر أبي ريشة – ملامح أكثر اكتمالاً للشاعر والشعر، فمعهما رسالة الجد وسبر أغوار ما حوله وما هو مستكن بعيد، ومن هنا ننتقل إلى محور متصل بما سلف وهو الخلود يكفل لهذا النتاج ديمومة الحضور والفاعلية عند الأجيال، وهو الأثر الحضاري الجدير بالعناية والرعاية لأن كثيرًا من إبداعات الأمة يطويها البلى وينساها الناس أو هم لا يستطيعون الوصول إليها، والشعر تُطِلُّ كلماته وصوره وقيم تستيقظ في غفلة الأيام والحشود سادرة، أو تكاد تغيب في دوار القريب والمادي!

ذكر أبو ريشة هذا الخلود مع حضور المتنبي والمعري، وأشار إليه في وقفة طريفة وآسرة عندما تحدث عن بنات الشاعر الأخطل الصغير وهن أبياته وقصائده، إنهن لا يعلمن بغيابه وموته، فتظل أغانيهن تصدح وتسرد التجارب، وهكذا شأن الشعر عطاء لا تطوى صفحاته ولا يخبو وميضه:

بـنـات وحـــــيك فـي أرجــــائـه زمـــــر
يـهـــزهـا المتــــرفـــان الـزهـو والخــفـــرُ
تـيـــتـــمت وهـي لا تـدري ونشـــوتـهـــا
من كل عنقــود ذكـــرى كنت تعــتـــصـــر
نـبـدي لـهـــا غـــيـــر مـــا نخـــفي ولوعـــتنا
تكاد في صـــمـــتـــهـــا للشـــوق تعـــتـــذر
فـــلا تلمـــهـــا إذا لم تـخـبُ بـســمـــتـــهـــا
ولم يعـكـر صــــدى ألحـــانهـــا كـــدر
غـنـت وغـنـت فــــدنـيـــاك الـتـي طُـويـت
منشـورة يجـتليـهـا السـمع والبـصـر[16]

الخلود مطمح تشرئب أعناق الشعراء إليه، وهو يدل عند مَنْ يطلبه أنه ينحت أثرًا فيه ما يستحق البقاء، ونلمح عند أبي ريشة رغبة التواصل مع جمهوره يسمع قصائده ويرددها، فتستنهض وتمد خيوط الأماني، وتستعرض مرايا الذكرى مثلما يكون في مرايا ترسم ما في الأعماق:

عند كـــأسي المكســـور حـــزمـــة أورا
قٍ وعـــمـــرُ في دفـــتـــيـــهـــا شـــتـــيتُ
احـــمليـــهـــا مـــاضي شـبـــابك فـيـــهـــا
والـفـــتـــون الـذي عـلـيـــه شـــقـــيت
اقـــرأيهـــا لا تحـــجـــبي الخلد عني
انشـــريهـــا لا تـتـــركـــيني أمـــوت

يستمد الشاعر ديمومة الحياة من خلال المتلقي هذا الفرد أو المجموعة التي تشدُّ أطرافًا مما في القصائد إليها، وعين المبدع تتجه إذن إلى هؤلاء، ومن هنا ننقل البصر إلى محور متولد من العلاقة الثلاثية بين دلالة الشعر ووظيفته وسمات الشاعر من ناحية، والناس من جهة أخرى، والأحداث المطلوب المشاركة فيها وتغييرها.

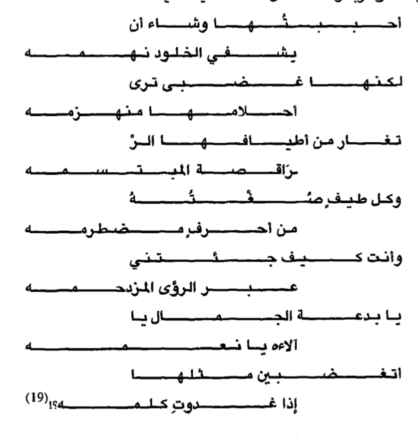
والقصيدة رغم أنها قد تكون تراثية أو معاصرة فاعلة وحية لها دور من غير حدود (أيديولوجية) يتجاوزها الوطن الذي رآه ع. أبو ريشة عربيًا بلا حدود!

في كلماته عن الشعراء وإبداعهم كان أبو ريشة يسلِّط الأنوار الكاشفة لما يدور في الديار العربية وما يحيط بها، ويسكب مداداً لم يخلُ – رغم سواد ودماء تخالطه – من الأمل وبصيص يشق جدران الظلمة وأذرع تريد أن تغطي الشمس الآتية في غد لتمزق ستور الليل، لقد تحدث مع المتنبي والمعري ثم مع الأخطل الصغير كما نسمعه ونقرؤه في تجاربه ومواقفه.(17)

يلمس أبو ريشة في لمحات خاطفة شيئًا من حالة الإلهام الشعري وعملية الخلق، فهو يومىء إلى التاريخ والأعصر الخوالي المزدحمة بالجراح والآلام مصدرًا يستند إليه وقد استنهضه شهيد حاول أن يوقظ العيون الغافية، وكذلك نجد التاريخ الإسلامي في صفحاته الناصعة حافزًا للتجارب الشعرية.(18)

من الوقفات القليلة مقارنةٌ بين الواقع والإبداع الشعري وأطيافه، فهنا تستقل القصيدة وشخوصها في كيان جديد له حركته بل وقسماته التي تعيش بدماء هي بعض من الحياة التي تنسرب ساعاتها وتفنى أشياؤها ونفحات من رؤى المبدع نفسه،وبعدها تكتسب من قارئيها ما يغير فيها، أو يوضح أو يخفي، إن صاحبة الإلهام تغار من الأطياف المتهادية في خيال الشاعر، ثم نراه يوغل في المقارنة الطريفة، فهل ستغضب تلك الطيوف عندما تتحول إلى الورق والرموز الكتابية؟ ان الشاعر ع. أبا ريشة يوجز المفارقة بين حياة التجربة في تصورات المبدع وبين انتقالها إلى الساحة الأوسع فهي تمشي وتكبر أو تضطر أن تتخذ لبوسًا أو هيئة لم تكن لها عندما اطمأنت أمدًا في مخيلة المبدع وآفاقه.

لعل تاريخ كتابة هذه المقطوعة القصيرة دليل على ذروة النضج ويُسر الأداء للفكرة، وعرضها في اطار تجربة حية في حوار بينه وبين من أحبها مما يجعل التلقي عند القراء أكثر قربًا واحتمالاً لمثل هذه القضية الفنية:



أحـــبـــبـــتُـــهـــا وشـــاء أن

يشـــفـي الخلود نـهـــمـــه

لكنـهـــا غـــضـــبـى ترى

أحـــلامـــهـــا منهـــزمـــه

تـغـــار من أطيـــافـــهـــا الـرْ

رَاقـــصـــة المبـــتـــســـمـــه

وكل طيفٍ صُـــغْـــتُـــهُ

من أحـــرفٍ مـــضـطرمـــه

وأنت كـــيف جـــئـــتـني

عـــبـــر الرؤى المزدحـــمـــه

يـا بـدعـــة الجـــمـــال يـا

آلاءه يـا نـعـــمـــه

اتـغـــضـــبين مـــثـلهـــا

إذا غـــدوتِ كـلـمـــه؟![19]

الشعر ومحاوره عند فدوى طوقان

تتمثل البؤر الأساسية في دائرة الشعر لدى ف. طوقان في القصائد الثلاث:

(هو وهي) و (الصدى الباكي) و (تلك القصيدة) ثم نجد أعمالاً فيها مقاطع متوسطة كما في (الأطياف السجينة) و (بعد عشرين عامًا) وبعدها تتوزع قبسات متفاوتة في شؤون الشعر وملامحه وآثاره.[20]

وقد يكون مميزًا عند الشاعرة ف.طوقان عرضها قسمات الشعر ووظائفه مرتبطة بضمير التكلم، أو بضمير الغائبة الذي يعود إلى موصوف (لقب): الشاعرة وهي في

القصيدة (ليلى)، أو ضمير الغائب يعود إلى موصوف (الشاعر) الذي كان قرينًا للشاعرة محبًا، أو بضمير الخطاب الموجه إلى روح أخيها إبراهيم طوقان.

إن الليل رفيق وفيلسوف يلف الشاعرة، وينطلق صوت تصغي إليه لتصل إلى المجهول المحيط بهذا الوجود ولغزه، وتتحقق هذه المهمة المنوطة بأهل الشعر ولكن في نبوءة أرسلها إبراهيم طوقان ولم يحسن الناس تلقيها فتتابعت الكوارث، ولم يدر هؤلاء أن روح الشاعر بصفاء وشفافية ونقاء للهدف بلا أدران - تتبصر عن بعد بخطوط خفية تبرزها الأيام تباعًا:

اتذكرُ إذ انت ترسل شِعرك
يطوي الحمى عاصفًا من لهيب
تحذرهم من هوان المال
كانك تقرا لوح الغيوب[21]

ويتأكد أن ما تشير إليه بضمير الخطاب إنما هو وجهتها عندما نصل إلى مقطع يجمع بينهما إذ هما توأمان في الشعر:

لقد جمع الشعر ما بيننا
ولاقى كل روح قرينه
فيا ليلُ عيشي معي قاسميني
حياتي فنحن هنا توامان[22]

أما صورة الشاعر فكانت معاصرة على نحو مباشر يذكّر بما وصف به أبو ريشة (المتنبي) فالفتى عند ف.طوقان: ضامر بجبين عربي متعال، يحمل الكبرياء والتحدي والإباء، وفيه قسوة الصخر العنيد، ثم إنه صاحب كلمة وعمل لا يفترقان فقد لازم النضال فلفّتْ عمره أعاصيرُ الكفاح، وتتوالى أحداث نارية تدفقت بعدُ أشعارًا تحفظ التجربة وتنقلها إلى الآخرين.

ويقف هذا الشاعر - هو - ليجمل سمات شعره والوظائف التي يؤديها فهو يحنو على الفقير والكادح، ويبذل ما يستطيع عبر الشعر والفن، ومن جهة أخرى يثور ليحطم نير العبودية مهما يكن ثمن هذه الرغبة النبيلة فالدماء ترخص:

وكان لي الفن والشعر صوتًا
يجلجل من ثورة لا تلين
على الغاصبين حقوق الفقير
على السارقين جنى الكادحين[22]

ثم يتضح ملمح للشعر ووظيفة فيها خفق الفؤاد والأحلام الهانئة، فالشاعرة تماشي ريشة الفن ولمستها السريعة والدقيقة في التقاط كل لون يدل في خفاء على عاطفة في الصدر، ونجد التألق يرافق هذه الحالة من تلقي الإيحاء الشعري:

هناك بدنيا يموج بها الفن
والسحر دنيا الجمال السعيده
هناك سجنت طيوفي الغوالي
ونمت وتحت وسادي قصيده

ويشكل هذا اللون من سمات الشعر الوجه الآخر لشاعرها – هو – فسطوره لفحها لا يخفى وهو يناديها إذ تقرأ ديوانه، وفي موقع شائك تحكي الشاعرة كيف فجّر هواه ألحانها وقصائدها التي حكت ما يضطرم بين جوانحها وكشفت عن مأساة القيود تحيط بها فتحد من قدرتها على الخروج فتبدو جاحدة غير وفية، إن هذه الحالة الاجتماعية وتشابكها مع انفعالات النفس – أفق من آفاق القصيدة أو مهمة من مهامها.[23]

في زاوية أخرى تعرض ف. طوقان أمام القرّاء تجربة تقارب ما رأيناه عند أبي ريشة في متابعة الحركتين المتخالفتين بين الواقع وشروطه وعلاقاته، والقصيدة وعلاقاتها ودلالاتها، لقد صاغت تجربة حب قديمة في أبيات لها وهربت منها – بعد إخفاق العلاقة بين القلوب والأفكار – ومن ذكرياتها وآلامها وتقريعها للنفس على خطأ فادح تود لو يمسح من تاريخها! لكن الناس لايزالون يعجبون بالقصيدة، حتى هذا المحب الجديد! والأمل الخفاق يعد الأبيات من أجمل ما كتبت، وهكذا تتحرك القصيدة كائنًا مستقلاً بعد أن انطلقت في الدروب والأسماع، ولا سلطة للمبدعة عليها رغم أنها تحمل توقيعها! فهل الشاعر هو السيد أم هذه الكلمات؟ إن هذا المشهد الذي شكّلته

فدوى طوقان من خلال تجربة ذاتية يجسد قدرات الشعر لدى القراء فهو كالمارد إن خرج من القمقم، قد يستطيع الشاعر إخفاء تجاربه إذا أبقاها في أدراجه وبين دفاتره، أما إذا عرفت الضوء، فإنها تمشي كما يطيب لها.[24]

يستهوي الشاعرة الخلود الأدبي، فإذا بها تلحّ عليه، وتعرضه في أحاديث متعددة مع ذكرى أخيها إبراهيم، وقد عرضته في صيغة تصويرية جميلة يتناسب ذاك الغياب المبكّر مع عمر الزهور التي تمضي سريعة ويبقى عبق يستحضر بهاءها:

«زهرة عطّرت الدنيا بنشْرِ

ثم مالت بين أحلام وشعر

وذوت عن عمر للزهر نضر

هكذا تنفد أعمار الزهور

والشذا باقٍ بروح العابرين»[25]

وفي تجربة رومانسية تتخيل أن من تحب سوف يتصفح بعد عشرين عامًا من رحلتها الأبدية ديوانها وعندها يشم عبير شبابه، وتنتفض الحياة في كل الأشياء مما كان يحب، إن شعرها يجعل ربيعه خالدًا أو باقيًا معه.[26]

وتلتمع عند ف. طوقان زوايا مع فكرة الإلهام الشعري لديها، وإن تكن أبرزته في تجارب الحب، فهي تحار مع صديقاتها اللواتي يسألن عن ذاك الملهم لأشعارها، وهي تنادي بأعلى الصوت:«أحبك للفن يسمو هواك بنفسي سموت بقلبي وروحي فراحا يفيضان بالشعر شعر الهوى» وتتحدى غيابه وبُعده لأنه لا يغادر خيالها، وطيفه يظل ناشرًا العبير يوقظ ضياء الشعر والحلم:

«غبتَ؟ ولو غبتَ فما زال في

دمي عبيرٌ منك يرويني

يمنحني أجملَ ما في الدنى

الشعر والحلم ودفء المنى»[27]

وترسل الشاعرة في مواضع أخرى إشارات تقول إن القصائد تصل إلى أغوار النفوس، وهي زاد في رحلة تخف وطأتها بالكلمات تنبع من القلب وتفرش الورود، أو

تتسامى بالآلام[28] ولدى تأملنا لما بين السطور نبصر الشاعرة ترتب أوراقها في رسالة تحمل صورة الشعر وأثره إلى المتلقين.

خليل حاوي ودائرة الشعر

إن خليل حاوي جمّع من نفسه والطبيعة والأسطورة والتاريخ والمستقبل كلاً في تجارب شعرية كان يظهر فيها من خلال شخوص رمزية تتشكل في صفحات عاكسة[29] ومتجاورة كلما استدارت في اتجاه التمعتْ صورة وملامح، ورأينا حركة في الماضي والحاضر، لذلك أخذت إشارات حاوي في مقدمة قصائده (أناشيده)، وفسرتُ المواقف التي تحدثتْ عن الرسالة وتوصيلها على أنها تدور حول الشاعر من خلال المبدع نفسه، فهناك ألفاظ هي صفات (البشارة، والرؤيا) وألفاظ مشتركة مع الأدب (أقنية العبارة) وتطالعنا كلمة داخل النصوص تميط اللثام وتسوّغ تفسيرنا وهي (شاعر) في رحلة السندباد الثامنة:[30]

«عدتُ إليكم شاعرًا في فمه بشاره»

رسم خليل حاوي صورة الشاعر تحيط به هالة ترفعه عن الناس الغارقين في يومهم تسوقهم الرغبات المادية، وتلطّخهم الأنانية الظالمة، ولا تبصر أعينهم الضياء إنهم يهربون من عناء الحقيقة، لذلك ارتبط الشاعر بالفطرة والنقاء وهو يقول:

«بفطرة تحِسّ ما في رحم الفصل

تراه قبل أن يولد في الفصول»

الكشف والرؤيا يقترنان بالبشارة، ويخترقان العتمة، إنها منارة للطريق ونلحظ في كلمات خ. حاوي ذاك الامتزاج بالطبيعة وطقوسها على النحو الذي تابعناه مع عمر أبي ريشة في قصيدة (شاعر وشاعر)[31] عندما تداخل شعاع الكون وخطوات الشاعر وأنفاسه ودوران العين التي تنبثق لها الدلالات وراء المبهم والخافي، ففي رحلة السندباد الثامنة نسمع:

«واليوم والرؤيا تُغَنِّي في دمي

برعشة البرق وصحو الصباح

وفطرة الطير التي تشتمُ
ما في نيّة الغابات والرياح
تحس ما في رحم الفصل»(32)

وتتابع وصف الينبوع الذي تتفجر منه القصيدة، وتصطبغ بصبغ الحقيقة، وندرك أننا أمام الإلهام والخلق الفني، والخروج من السكون والسلب إلى ثوران يندفع في مسار يصل إلى هدفه إلى وظيفة يؤديها تبدو في شكلها الرمزي(33)، فهناك صوت يقتحم كهوف الصمت، فترن جدرانها بالهزيج، وتمتلىء الأوردة بخمرة الشمس اللاهبة، والعروق تستحيل إلى بهار يفوّر الدم ويدمر العفن والفساد فيغدو عافية خضراء لها ثمارها. وإن احتدام المعركة له ثمن .. إن وجه الشاعر يتراءى في فوهة البركان!

وفي موضع آخر تظهر المباشرة متداخلة مع الرمزي فنتبين الواقعي الاجتماعي والفكري، فالتجربة على أرض الشاعر:

«وطالما ثرتُ، جلدتُ الغول
والأذناب في أرضي
بصقت السمّ والسباب
فكانت الألفاظ تجري في فمي
شلال قطعان من الذئاب»(34)

يستعرض خ. حاوي أزمة المبدع الفكرية والأسلوبية عندما تتوهج الرؤيا ويجد نفسه أضعف من أن يحملها، يطول صمته وتجف شفتاه ويدور باحثًا عن ذاته عن كلماته! يتساءل عن العبارة القادرة على الوفاء بأنوار لا بد لها من اختراق الظلمة، ويصرّح في أزمته هذه بأساليب التمويه، ولعله استعرض أنماطًا من الأحاديث والدلالات المتوارية فلا يرتضيها وتمضه الحيرة حتى يعثر على الطريق.. إنه يرى الربح في وهج الحقيقة والرسالة يحملها من رحلة الحياة ومنعرجاتها – هنا يتوحّد السندباد برحلاته وخبراتها وثرواتها بالشاعر في تجواله في العالم – من القرية إلى المدينة فلندن – وقيمه وثقافاته ثم يفتش كلاهما عن المحطة الأخيرة التي يطمئن فيها إلى الربح وهدوء الضمير، يقول حاوي في المقطع الثامن من الرحلة الثامنة:

«كيف لا أقوى على البشارة

شهران طال الصمت

جفّت شفتي

متى متى تسعفني العبارة»[35]

ونجده في المقطع العاشر من هذه الرحلة يبتّ في القضية، ويتغلب على التردد، ويشير إلى الغاية الاجتماعية، ونظره يتوجه الينا فيخاطبنا بضمير الخطاب الجمعي:

«ضيّعت رأس المال والتجاره

عدت إليكم شاعرًا في فمه بشاره

يقول ما يقول

بفطرة تحس ما في رحم الفصل

تراه قبل أن يولد في الفصول»[36]

استطاع خ. حاوي أن يعرض من خلال التجربة وحيوية التدفق محاور الشعر والشاعر ووظائف الشعر والإلهام، وقضية التعبير بطرفيها اللغوي والتصويري من جهة وبناء السياق من جهة أخرى على أنه زاوية الرؤية في انتظام أجزاء القصيدة أو مقاطعها.

وقد تداخلت المحاور بكثافة وبتردد للأصداء، أو بتجاوب للنغمات في القصيدة الواحدة كما في رحلة السندباد الثامنة (المقطع الثامن والمقطع العاشر) أو بين هذا الموقع وقصيدة (الناي والريح) وتناثرت بعض الإشارات إلى الشعر في قصائد أخرى؛ وكنا حددنا علاقة بين تصوير عمر أبي ريشة وخ. حاوي كما رأينا من قبل مع ف. طوقان شيئًا من هذا التلاقي، ونحن لا نفصّل في قضية (التأثير والتأثر والتسلسل التاريخي بين هؤلاء الشعراء). لكننا نرسم حروفًا لعلها تكتمل في أصول مشتركة في الفكر والرؤية بين الأجيال مع تنامي الثقافة وأساليب التعبير.

إننا في نهاية هذا العرض لدائرة الشعر الدلالية عند أبي ريشة وف. طوقان وخ.حاوي نستوفي الخطوة الأساسية لتبيّن المرجعية وبث خطوط تحليلها، وهذا نهج

ارتضيناه كيلا نتحدث عن المرجعية وسماتها ثم نقدم شواهدها من نتاج الشعراء، إننا هنا أمام دالين هما (الشعر والفن) لهما وحدات دلالية متعددة هي المحاور داخل الدائرة، وتتبين بوساطة المفاتيح وتفاصيل كل محور من المحاور التي تفصح عن نفسها، وتعطي بداية الانطلاق إلى تفسيرها وبانتظام الديوان الشعري في دوائره المحللة دلاليًا يمكن القول إننا نحيط به ونبدي وجهة النظر النقدية العلمية.

دائرة الفن الدلالية في القصيدة المعاصرة في المشرق العربي

تستدرج دائرة الفن الباحث لأن الشعر فرع من دوحة الفن، وتكتمل النظرة إلى رؤية شعرائنا لهذا الضرب من الفن بالعودة إلى البناء الأوسع، أو بالأحرى التساؤل عن الفنون الأخرى وحضورها في التجارب والمواقف الشعرية ومدى الوعي بماهيتها ودورها، وهذا جانب له أهميته في البنية الحضارية المتكاملة في المجتمع وعلاقاته الفكرية والثقافية عامة في الداخل ومع المنظومات الحضارية الأجنبية، ولعل أطرافًا من القصائد – بما تمتاز به من حيوية ونبض تجري دماؤه في الشرايين والأوردة – ينتقل خفيًا وتلقائيًا ويبني مفهومات للفن أو الفنان تلتقي مع التعاطف والألفة.

تنوّعت الفنون في قصائد ع. أبي ريشة وف. طوقان وخ. حاوي وإن تكن الحصيلة المجملة قليلة، وتصدرتها الموسيقا ثم التصوير والنحت ولمحات من الأشكال المسرحية الاستعراضية.

مفاتيح دائرة الفن الدلالية

نوزع الألفاظ الدالة على الفنون في حزمتين دلاليتين الأولى تنتظم ما يتصل بالموسيقا، والأخرى تجمع ما له علاقة بسائر الفنون وإن يكن بعض الألفاظ شمولي الدلالة يخصص بحسب السياق:

أ – الحزمة الأولى فيها: الفن، هيكل الفنون، أطياف الفنون، اللحن، الألحان، الأغنية، أغنيات، الغنوة، غناء، غنًّ، تغنّي، مغنٍّ، الأوف، النغم، الأهازيج، سمعنا عويله، أشجى، العود، الرباب، قيثار، الناي، أوتار، الحانة الحمراء.

ب – الحزمة الثانية فيها: الرسوم، ظلال الهيولى، حدود الفن، ألوان، دمية، منحوتة، الناحت، مسرح الغجر، عرس الغجر، مهرّج.[37]

نلحظ في دائرة الفن أنها تمثلت في بؤر أساسية عند ع. أبي ريشة، ثم ظهرت قبسات في مقاطع صغيرة، وبرزت عند ف. طوقان في مقطع كامل من قصيدة ذات مقاطع، ثم في عدد من اللمحات، وتجلّت عند خ. حاوي في بعض المقاطع من مطولاته.

محاور الفن عند عمر أبي ريشة

في قصيدة (مصرع فنان) يرفع أبو ريشة هذا الموسيقي (كميل شمبير 1892-1934) – الذي سقط صريعًا وطويت صفحة حياته على نحو مأساوي – درجات تحيطه هالات هيكل الفنون، وتحتفل به الطبيعة في لحظات الغروب، فقد غاب صاحب الإشعاع، ويختار أبو ريشة أسلوبًا غريبًا فطقوس الوداع كانت زغاريد، وهذه اللفتة. –وامتزاج الفنان بالكون – تذكر بصورة الشاعر المتوحدة بضياء الفجر وشمس الظهيرة وآفاق السماء ونجومها في قصيدة (شاعر وشاعر).

يعرض مأساة الموسيقي وانهياره بعد أن ضاقت به السبل ولم يجد من يعين على أداء هذا الفن في محافل راقية جادة ومستقبلة للتطور، فالشرق لم يعرف قيمة له، وكلٌّ من سلك فجاجه لا يلقى إلا اليأس والعقبات تنغص أيامه، وتذوي الأحلام، والعين لا ترى إلا السراب، وهذه الحالة من بؤس الفن هي التي حولّت مؤلفًا موسيقيًا وعازفًا بارعًا أتقن علومه وأدواته في حلب وروما ثم عمل في القاهرة وألف عدداً من الأوبريتات، وكان يطمح في الوصول إلى تأليف الأوبرا العربية، حولته إلى عازف يملأ وقتًا بعزفه في حانة ليعيش على هامش الحياة. إن هذا السقوط مردّه غيبة الوعي، وعدم تنمية الفن في أنواعه الراقية والناضجة.

من بين مجموعة من الصور الجميلة في دلالاتها على عوالم هذا الفنان وآماله وعلى المودة والتقدير اللذين يكنّهما لصديقه الموسيقي أبرز ع. أبو ريشة مشكلة المبدع تهمله بلاده:

اهملت شـــانه البـــلاد وصـــمّت

اذنيـــهـــا عن دمــــدمـــات فـــؤاده

فــــتـــحتْ صـــدرها لكل دخـــيل

فـــاغـــر الـشـــدق واثب في عناده

وســـقـــتـــه كـــاس الهناء دهاقـــا

وفــــتـــى الـفـن ظـامـىء فـي بـلاده[38]

إن هذه القصيدة فريدة ليس في امتدادها ونَفَس شاعرها (67 سبعة وستون بيتاً) وإنما في أمرين آخرين هما ذاك التعاطف والإكبار الباديان فيها مع دفقات تصويرية مدهشة، وذلك النمط الإيقاعي، فقد اختار أبو ريشة قالب الموشح يصبّ أبياته فيه كأنما أراد أن يلحّن احتفاء بهذه الموهبة المضيّعة والتي انتظرت كذلك خمسين عامًا ليصدر كتاب فيه توثيق لانجازها الموسيقي الجاد والرفيع!

وتكاد صورة المأساة تتكرر عندما يخصص أبو ريشة عرض موقف درامي في أوبريت بعنوان (عذاب)، فهنا نصادف فنانًا تشكيليًا مصورًا يتحطم في هاوية لأنه – كذلك الموسيقي – حاصرته الفاقة وضيق الحال، ويبدو أن فنّه لا يصادف التقدير والرواج.

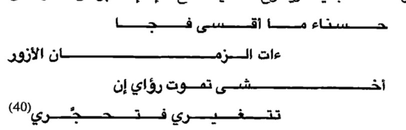
إن الدوران في أركان يملؤها جمال اللوحات وسمو إبداعها وألوانها وعوالمها القديمة والمعاصرة المبتكرة لا يكفي لاستمرار الرحلة مع امرأة جميلة يكسوها الرث من الأردية، ويطول صبرها على شظف العيش، متعللة بأفياء الحب وآمال في خلاص وسبل تنفتح أمامهما.

جميل هو الفنان المصوِّر، وسعاد زوجته التي يحب، تسقط وتزل القدم منها في هفوة تحطم حبها، وتسودّ الدنيا فلا تجد إلا الموت مصيرًا، فما كانت تظن أنها سيضيع منها الماضي الجميل بعنائه وآماله والمستقبل الملون بريشة الأحلام، ويقف هذا الفنان مبهوتًا وقد فقد سعاد وتقطعت حباله بقيم الحياة الجميلة التي تهاوت فجأة.

كان الانهيار مع الموسيقي فرديًا أما هنا فنحن أمام كيان الأسرة التي لا يستطيع الرجل الفنان تأمين قوت يومه، ويظل على هامش حركة الناس وكل ما تحفل المدينة من

أنشطة يدور الاقتصاد والعمران بها، والطرف الآخر الذي يدخل البيت ويحطمه هو الصديق اللدود (نزار) الذي اختار عملاً يعطيه ما يتفوق به على الفنان الذي يذوب في استلهام خطوط الجمال وأساليب التعبير، ويظل خالي الوفاض وضعيفًا في دوّامة جرفته ولم تُبقِ من عشه إلا الخراب ومن نفسه إلا الضياع والحسرة.[39]

أما في المحور الثالث في الدائرة فيتأمل أبو ريشة تمثالاً من المرمر تبهر ملامحه الفاتنة من يراه، إنه في إهاب الخلود، وقد مضى الفنان الذي شكّله، ولفَّه الفناء بعد أن ترك الجمال العبقري شامخًا لا يناله التغيير، ويخاطب الشاعر ملهمته صاحبة الحسن والرواء وهو ينقل البصر بين اليوم ودورة الزمان المقبل فيقول لها كيف نأمن أفول هذا الصبا وقسماته الجميلة؟ ويقترح ما لا يُستطاع – إلا إذا عَبَر من خلال الفن!


حسناء ما أقسى فجـ ... اءات الزمان الأزور
أخشى تموت رؤاي إن ... تتغيري فتحجَّري[40]

قد تفاجىء القارىء أنانية فادحة لهذا الشاعر يطلب أن تمس عصا ساحر ملهمته لتغدو كما في ألف ليلة وليلة صخرًا يملأ العين وتحول دونه الكلمات ودفء القلب مما يصل بين البشر، لكننا في هذا الموقف أمام اختيار فنان؛ لقد رأى أبو ريشة أن الحل هو في يدِ صناع تحفظ الجمال وتضمن خلوده في تشكيل فني.

لقد راودت هذه الفكرة خيال الشاعر قبل ست سنوات (1941 قصيدة :كانت) إذ صوّر امرأة عرف الناس فيها آية للجمال، وظلت أمدًا يداعب طيفها الساحر كل من يذكرها أو يسمع الأحاديث عنها، فاختارت قمة شاهقة اعتزلت الدنيا هناك حتى صادفها في جولة طارئة وسألها ما الذي ابتعد بها عن الأضواء والأبصار المحبة والأجواء تنثر البهجة حولها؟ فكان جوابها بعضًا مما في نفسه فنانًا يعشق التألق ويرنو إلى الخلود:

عجبتَ من منزلي في رأس شاهقة
بعيدة عن مدى الضوضاء والصخبِ

أقــمــتـــه ملجـــأ لـي بعــدمـــا لـعــبـتْ
أيدي الليـــالـي بأبراد الصـبـــا القـشب
يطيب لـي ان ارى صــــحـــبـي بـه وارى
على مـــحـــاجــرهـم اشـــبـــاح منقلبي
مـــا زارنـي فـــيــــه من حنّت مــــودتـه
إلا تــرنـــحـــت مـــن ســكـــر ومـــن طـــرب

وفي قصيدة (امرأة وتمثال) التي وقفنا عندها يعدل وجهته ويغلب قدرة الفن على مكابرة وبُعدٍ ليبقى الحسن في العيون ذكرى، لا تبدلها تجاعيد صاحبة الرواء القديم.

محاور الفن عند فدوى طوقان

اختارت ف. طوقان أن تقدم ملامح الفن ووظائفه من ثنايا الموسيقا والغناء – وإن تكن وقفت عند لوحة أجنبية ترجمتها في قصيدة[41] – وإن البيئة التي ترددت الألحان فيها وأنغام الكلمات ومقاماتها ليست محافل الملحنين والمطربين ولا المسارح وتفاصيل الآلات وموازينها وخصائص الأساليب، ولم يسترع أهل الغناء العرب ولا الأجانب اهتمامًا مميزاً توقظ أوتارهم أشجانًا كامنة لديها.

دارت أحاديث ف. طوقان حول الأغنية والغنوة والأغنيات على أنها تلك الجديلة من الأنشودة واللحن الشعبي المتداول والذي تبدعه النغمة من التراث وهواجس الأحداث وترقب المستقبل وتفاؤل لابد من ضيائه لاجتياز ليل الظلم والقهر.

صورت الشاعرة منابع الإلهام: إنها أولئك المعذبون – الشعب المقهور – والأغنية تحمل بعضًا من الألم والحزن، ولا تتخلى عن الحب والنور لتصلُّبَ كالصوان وتعضد الإرادة:

ناخذ اغنياتنا
من قلبك المعذب المصهور
وتحت غمرة القتام والديجور
نعجنها بالنور والبخور[42]

وترى الغنوة تشد الأزر وتخترق الظلام والجدران مزهوة على شفاه الفتية الفرسان، فهي إذن طاقة وقدرة تهز النفس لا طربًا مترفًا وإنما هو لحن الحياة، ويعضد هذا الاتجاه لدى الشاعرة احتفالها بالموّال يمزق الآفاق حنينه، وتمتد الأوف بالشجن والأمل:

وأرسل الأوف غناء حنون

يسيل في روحي وأوصالي

فتنتشي بالأوف حتى السفوح [43]

ويدور حديث الغناء في موقف رمزي بين الوردة والبلبل فيتجلى فيه الصفاء ومتعة بعد العناء والترقب[44]، وعندما تضيق السبيل وتجد نفسها حبيسة المكان والتصرف تموت فيها رغبة الانطلاق لتتنفس روح الكون وتلتقي بالإنسان – تتمثل كيف تحطم الناي وتبدد اللحن وصفاؤه في المجهول:

كما انحطم الناي واللحن فيه

حبيسٌ فما رَفَّ يومًا بفم

كذلك كانت تموت وفيها

نشيد الحياة حبيس النغم[45]

محاور الفن عند خليل حاوي

ترغي البصّارة وتزيد وتتوعد نبوءتها بمصير الشاعر، فهي من خلال تلبّس الأرواح فيها تراه يتحول إلى ساحر يموه الأشياء في العيون، وإلى مهرج يلعب على مسرح الغجر، وهنا يعرض خ. حاوي جوانب إنسانية رقيقة تنفذ إلى القلب لفنان لا يحظى كغيره من الذين يستمتعون بالأضواء ويهنؤون في عيشهم، هذا الفنان الاستعراضي – في السيرك أو ما هو قريب منه (مسرح الغجر فيما يبدو تعميم دلالي من الشاعر يجعله دالاً على ضروب في هذه الفنون الحركية والألعاب السحرية) يجمع قدرات حرفية عديدة كل منها مضمّخ بالخطر متلفّع بدقة إذا انفلت طرف منها انكشف مقتل منه والناس يضحكون أو يتلهى بعضهم في صحبة تشغل عن هذا الذي يبذل النفس لدريهمات لا تحس بها قبضة الكف المرهقة:

«أراك تستحيل

لساحر يموّه الأشياء في العيون

مهرج حزين

في مسرح الغجر

يروّض الأفعى ويمشي حافيًا

يمشي على الجمر على الإبر

يعجن في أسنانه الزجاج والحجر

يضم في كفّيه وهج الشمس للظلال

ينسج منها هالة وشال

حورية تهبط من أكمامه الطوال»(46)

إنها صورة ذات شجن تضيء زاوية قد تغيب عن الأعين في غمرة الضجيج والكثرة وهي في الوقت نفسه تتحدى الشاعر، وتسخر منه، لأنه يتطلع إلى شعلة تنوّر الكون بكلماته وألحانه، وتسبر الحقيقة فإذا به ساحر كاذب ومهرّج تذهب جهوده أدراج الرياح مخلفة العناء والحزن، ورغم الضنى لا يعترف به الآخرون مبدعًا!

يعود المسرح الاستعراضي بألحانه وفنونه الحركية الصاخبة وقد استبدل الشاعر به مصطلح (عرس الغجر) الذي انتقلت دلالته مجازًا من احتفالات العرس وبهجتها إلى ذلك الأسلوب من التسلية الحادة برقصها وإيقاعاتها السريعة وألوان ثيابها الفاقعة. ودخان ينتشر بين أولئك المشاركين فيها.

الشاعر خ حاوي يستعرض ما يفور من كوامن الانفعال وما يشتعل من طاقات النفس بانطلاقها من الرقابة وقيود المظاهر اليومية، وجاء بصور الغجر لأنهم مثال للبعد عن الحدود والرسوم، وهذا بعض من الثقافة الأوروبية الحديثة نسبيًا في أواخر القرن التاسع عشر، ثم عرفت الشهرة والانتشار الاعلاميين والسياحيين وانتقلت إلى الدواوين الشعرية الحديثة:

«عاد من عرس الغجر

دمغة في وجهه
في دمه شلال نار
وعلى قمصانه ألف أثر
موجة واحدة في دمه
في زوغة الشمس
موجة تغزل في المرج فراشات
تغفو في قوارير البهار»[47]

ومن رحلة السندباد الثامنة تطل رسوم جدارية تستعرض تجارب مختلفة في تاريخ البشرية، ومواقف شعرائها منهم المعري ولوركا، وهنا يمزج حاوي ما كان على المعابد الأثرية القديمة، وما هو منقوش على جدران الكنائس وما هو في الكتب، والميزة أن التفاعل بين السندباد – الإنسان وهذه الوقائع يمر عبر الصورة – النقش بحسيتها المباشرة وألوانها وقربها بدلاً من الطيوف والكلمات التي تحتاج إلى بلورة وأطر يستجمعها الخيال لإنسان مرهق، فجاء المحسوس معيناً وغائرًا في الجلد بعد رؤية البصر.[48]

آفاق المرجعية في دائرتي الشعر والفن

أ – كان أبو ريشة الأوفر حظاً في مادة دائرة الشعر وتنوعها، وإن تكن ف. طوقان أصابت قدرًا متوسطاً فقد امتازت قصائدها بلون أثر فيه كونها شاعرة، وحظي خ، حاوي بمواقف قليلة لكنها تحمل طابعًا مؤثرًا.

ظهرت في دائرة أبي ريشة المرجعية التراثية بعودته إلى (المتنبي والمعري) ونراه يستمد من الواقع وتجاربه مع الشعراء المعاصرين (بشارة الخوري) ومن خلال رؤيته في تجربته الذاتية والخطوط التي يمشي وفقها في تكوين القصائد، وفي هذا كله نلحظ القصدية، فهو طبع ديوانه سنة 1970وثبّت هذه الأعمال وترك نتاجًا أنجزه في وقت مبكر لعله لم يشأ الاقتران به (رثاء لأحمد شوقي وحافظ إبراهيم، وتكريم لأحمد الصافي النجفي)، وإذا خرجنا من النصوص إلى قراءة في آراء عمر أبي ريشة النقدية

فنراه لا يرتضي شعرًا قديمًا كثيرًا ، ويشير إلى بوارق لامعة فيه (49) ، ويسرد اسماء شعراء أجانب (شكسبير، بيرون، شلي، إدغار الان بو، بودلير وبراوننغ) وندرك أن كثيرًا من المؤثرات تمثلها هذا الشاعر لكنها لم تبرز أثرًا أجنبيًا نافرًا، وقد آثر أبو ريشة أن يفرد مواقع لأبي الطيب بعنفوانه وعروبته وأصالته العبقرية الشعرية، ولأبي العلاء لتطلعه وكشفه أو محاولة استطلاع لغز الحياة، ولتصديه ودفاعه عن فكره وآرائه، وإن يكن أبو ريشة قد ناقش وردّ ما كان من زهد المعري فالحياة ألوان تكتمل متفاعلة متوازنة:

امِنَ الحب ان تدار عليك الـ
ـكاس ملأى وتنثني ظمآنا
ما العزاء الذي نحرت له العمـ
ـر وقدمته له قربانا(50)

وقد ارتبطت المرجعيتان التراثية والمعاصرة في مفهوم الشعر فهو كشف تحيطه هالة الإكبار يتوجه إلى الجمهور المتلقي، وكل شاعر ارتبط بمواقف الكلمة وما قد يرافقها من عنت وخطر، فالشاعر أبو ريشة ذاق السجن والمطاردة ثم انداحت الأرض أمامه في رحلة طويلة وتقاذفت البلاد المتنبي وقضى بالسيف، وأقض مضجع المعري وسمعه حربٌ عوان، والأخطل الصغير شاعر الحب والجمال وقف يدفع المستعمر وأعوانه.

الشعر جدّ لكنه بعض من الحياة في نسقها وأوراقها التي تطالع في صفحتها الشمس اللافحة، وهكذا لم يذهب أبو ريشة منغلقًا على نماذج قديمة يتغنى بأيام لن تعود مثيلاتها، وإنما رأى الشاعر مثالاً مطلقاً تحققت صور له في الماضي، وعرف صورته هو في هذه المرآة وصَحبه شعراء معاصرون.

أما الفاعلية في هذه المرجعيات ودورها التنويري، فتتجلى في التوازن الذي ارتفعت به الأداة الحضارية (الشعر) ولم تكن بعيدة عن السياسة وبناء المجتمع ومستقبله، ففي كل المواضع الرئيسية (البؤر) في دائرة الشعر وظف أبو ريشة الحديث

مع الوقائع المعاصرة في الوطن العربي كله منذ الثلاثينات، وكانت نبرة نقدية تتبدى في ثنايا القصائد مما يرشح لتطلعٍ إليها عند المتلقين.

وكانت مرجعية ف. طوقان معاصرة لم ترحل إلى القدماء، وعندما وقفت في هذا الزمان استندت إلى ذكرى اخيها الشاعر إبراهيم، وإلى تجاربها وألحّت على استحضار رمزي (للشاعر) قرينًا تخاطبه وتتحاور في قضايا الشعر والحياة خاصة الزوايا الاجتماعية؛ وهذا يعطي ف. طوقان امتيازًا فنقدت العادات والتقاليد ، ورنت إلى دور وأفق للمرأة في البيئة العربية المعاصرة، وهي عندما تنسج ثوب الشعر بواقعية تقترن بأطياف رومانسية تقدم مادة حية ومتوازنة لدى المتلقين.

أما خليل حاوي فتعود مرجعيته إلى الكتاب المقدّس الإنجيل تستمد البشارة التي تجعل مهمة الشاعر تحوطها قداسة كلمة الحقيقة في الزمان المضطرب وقد استشرى الفساد فيه. إن خ. حاوي تتألق أمامه الرؤيا لكن تضيع الكلمات والإرادة، وهذه أزمة تختبر أعماقه، ومن ثم يعرف الطريق.

واضح أن الجانب الآخر هو الشاعر نفسه مرجعًا يبني المواقف يعاني منها وتنفتح السبل برؤيته المتماسكة رغم ما تزعزعه الأخطار والوحوش تتزيّا بأزياء البشر وأشكالهم.

ب – وفي دائرة الفن ترتبط مرجعية ع. أبي ريشة بالواقع الفني الذي يعيشه ويشرح أدواءه، وما يعتريه من الانفصام عن حركة المجتمع الاقتصادية والثقافية وتبدو المرجعية الأجنبية حاضرة في موقع غياب قيمها الحضارية الحديثة (بالتعامل الحي مع الفنانين الذين يلقون الرعاية حتى تزهر اللوحات وتنطق التماثيل عبر الأزمنة) إن هؤلاء الغربيين يعرفون ما تستحقه العبقرية فهي منحة لا تحيا في البيداء والجدب، ولا تلتمع في كل حين، إن الغياب هنا يستدعي المقارنة ومحاولة تلمس السبل، فالمال تفنيه الليالي، وتبقى آثار الفكر والفن، وكأن الشاعر أبا ريشة ينبه بهذا النقد إلى دور فاعل للفن إذا أحسنا الاستفادة من طاقاته الخلاقة لمعرفة أنفسنا والدنيا:

ملَّ دنياه بعدما سئم السيـ
ـر عليها وضاق في بلوائه

مـــــــورد الـفن مظلـم لـم يـصـــــوّب
فـوقـــه الشــرق مــشــعـــلاً من ضـــيــائه
ســـــار فـــيـــــه وظلمـــة اليـــاس تطفي
تحت انفـــاســـهـــا شـــمـــوع رجـــائه[51]

ظل المرجع عند أبي ريشة العصر الحاضر من خلال رؤيته فلم يحتكم إلى التراث أو إلى تفاصيل أخرى من الثقافة العالمية في الفنون.

تأطرت مرجعية ف. طوقان في الفن بالوقائع الحاضرة لكنها أحاطتها بمرجعية شعبية تلامحت إذ ربطت الأغنية – النشيد بالجمهور الذي يشارك في صنع الكلمة واللحن وهنا يلجأ هؤلاء إلى المأثور من القوالب اللحنية للموّال أو الأهزوجات أو الأغنيات المحفورة في الذاكرة ولا يعرف أصحابها لأنها غدت بعضًا من روح الشعب.

وف. طوقان لا تقصر التفاعل مع الشعبي في ساحة الكفاح وصدّ المحتل، وإنما في اللحظات الحميمة تنطلق (الأوف) تجرح الفضاء ويمتزج فيها بريق دمعة لم تغادر العين وحنين إلى نهار بعيد تهدأ النفس مع الأحبة المسافرين أو الذين تعلو دونهم جدران وأسلاك.

ولعل ما يؤكد إصرار الشاعرة على المرجعية الشعبية في الموسيقا اختيارها لآلة (الناي) ينحطم اللحن فيه كما تنكسر أحلامها في ذاتها المحاصرة.[52]

وتظهر في موقع مرجعية أجنبية هي لوحة أمريكية بعنوان (رؤيا هنري) لا تحمل أي علامات تنفرد بها ثقافيًا أو فنيًا في سماتها التقنية أو أي اتجاه للفن ، إنها تستحضر مشهدًا تترجمه شعرًا.

وفي دائرة الفن تتضح معالم مرجعيات خ. حاوي التي وقفنا عند جانبين منها في دائرة الشعر، إننا نرى مرجعية الأسطورة مع السندباد الذي يقف حاوي خلف رمزه وتزدوج الحركة فلا ندري هل السندباد أمامنا أم الشاعرة فالاطار العام والبداية والنهاية تستمد من الف ليلة لكن تفاصيل الأحداث تأتي من تجارب الشاعر نفسه ومن

جيله المعاصر، وفيها القلق والمغامرة والاختبار وتلمس طريق النهاية بل البداية الصحيحة على أرض المولد والنشأة أرض الجذور التي تنمو فيها.

والمرجعية الشعبية السلبية هي البصّارة التي يختلط كلامها بنزعات الشر وتلقي باحتمالات كأنها حرب على هذا الباحث عن الحقيقة ومدارج القدرة تريده مهرجًا أو ساحرًا ليس في يده إلا الكذب والألعوبة والخداع.

والطرف الآخر في المرجعية هو الواقع المعاصر بما فيه من نشاط المهرج وحركات الغجر أو ما يكون في مثل أحوالهم، ونلحظ التأثير الأجنبي في هذه الصور – في الغالب – لأن جماعات الغجر ليست في المشرق العربي بمرتبة كالتي يتحدث عنها الفنانون والأدباء الأوروبيون.

ان تعامل خليل حاوي مع الأسطورة والعرّافة مرجعًا لم يكن انكفاء وذوبانًا في آفاقهما المغلقة، وإنما خرج من إهاب الأحداث والمغامرات إلى شاطىء حقيقي تبدأ منه الخطوات الإيجابية لأنها مبنية على المعرفة والخبرة في التجارب إنه يؤمن بالجيل القادم يحمل الإرث الصحيح:

أسندي الأنقاض بالأنقاض
شدّيها على صدري اطمئني
سوف تخضرّ
غدًا تخضرّ في أعضاء طفل،
عمره منك ومني
دمنا في دمه يسترجع
الخصبَ المغنّي
حلمه ذكرى لنا
رجعٌ لما كنا وكان(53)

وهنا اتفق حاوي مع نهاية الرحلة السابعة لسندباد الف ليلة وليلة التي استمرت سبعة وعشرين عامًا رجع بعدها ومعه زوجته وأولاده(54) ، وأسبغ الشاعر عليها دفقًا من تطلعه إلى بداية جديدة.

وكذلك نجده يجوب العالم وينزل بين أهوال تفوق - في اختراقها النفس - ما كان في الرحلات السبع، فكانت ثامنة وعاد منها عارفًا وقادرًا على حمل الرسالة بعد الغوص في أعماق الحقيقة:

عدت إليكم شاعرًا في فمه بشاره

يقول ما يقول

بفطرةٍ تحس ما في رحم الفصل

تراه قبل أن يولد في الفصول(55)

وهو يعلو على مشاهد ترسمها شياطين العرّافة ، وهي تمثل للشاعر السلب الذي يتجنبه أو هو ما يريده له الخصوم ليوقعوا به في براثن لا تترك منه ما يسمو إلى بلوغ طريق الإبداع والعطاء، إنه لا يريد أن يخسر نفسه فتخسره الحضارة.(56)

إن استخلاص القيم الإيجابية من مرجعيات خليل حاوي يغلب على السلبي إنه يعمق الموقف من الشعر والفنون، ويصهره في وقائع الأيام المعاصرة وهذا أفق يتلامح فيه التنوير.

****

الهـوامـش

(1) ديوان عمر أبي ريشة، دار العودة، بيروت ط 4 1981، وثمة أشعار في كتاب الشعراء الأعلام د. سامي الدهان، ديوان فدوى طوقان، دار العودة 1984، ديوان خليل حاوي دار العودة ط 2، 1972، وثمة طبعة جديدة أضيفت إليها أشعار لم تنشر من قبل.

(2) أجنحة العاصفة، أحمد العدواني، شركة الربيعان، الكويت 1980 ص/17، 34، 79، 180.

(3) أجنحة العاصفة، ص24.

(4) أجنحة العاصفة، ص76.

(5) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق أحمد شاكر، دار المعارف بمصر 1982. ج1، ص/156، والأغاني للأصفهاني، دار الثقافة بيروت ج 2، ص/137-138، ديوان كعب بن زهير، دار الكتب المصرية 1965 ص/59-60.

(6) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق د. شكري فيصل، دار الفكر، دمشق 1990.

(7) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق د. محمد رضوان الداية ود. فايز الداية، دار سعد الدين، دمشق ط 2، 1987 ص/447-453.

(8) سهرة مع أبي خليل القباني، سعدالله ونوس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق1973.

(9) تتوزع هذه الألفاظ الدوال على القصائد التي سنوثقها تباعًا في الدراسة.

(10) ديوان عمر أبي ريشة ص/582-583.

(11) ديوان عمر أبي ريشة ص/470-471.

(12) ديوان عمر أبي ريشة ص/592-593.

(13) ديوان عمر أبي ريشة ص/45-46.

(14) ديوان عمر أبي ريشة ص/516-517، ثم ص/548-549-364-365.

(15) ديوان عمر أبي ريشة ص/516-528.

(16) ديوان عمر أبي ريشة ص/69/206/517-518/323

(17) ديوان عمر أبي ريشة ص/47-50/76-77/480/592-594

(18) ديوان عمر أبي ريشة –563

(19) ديوان عمر أبي ريشة ص262-263.

(20) ديوان فدوى طوقان ص/266-303/78/352/241-244/374/375.

(21) ديوان ف. طوقان ص/172.

(22) ديوان ف. طوقان ص/203،266.

(23) ديوان ف. طوقان ص/244.

(24) ديوان ف. طوقان ص/352-356.

(25) ديوان ف. طوقان ص/126.

(26) ديوان ف. طوقان ص/374-375.

(27) ديوان ف. طوقان ص/335.

(28) ديوان ف. طوقان ص/364/66-67/459/360/231-233.

(29) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. احسان عباس، عالم المعرفة ،الكويت 1987، ص170-171

(30) ديوان خليل حاوي ص/270-271

(31) ديوان ع. أبي ريشة ص/576-582

(32) ديوان خ. حاوي ص/260-262

(33) ديوان خ. حاوي ص/163

(34) ديوان خ. حاوي ص/260

(35) ديوان خ. حاوي ص/271

(36) ديوان خ. حاوي ص/164-165/210/

(37) تتوزع هذه الألفاظ. الدوال على القصائد المدروسة تباعًا.

(38) ديوان ع. أبي ريشة ص/421-433/ وانظر: الموسيقا في سورية، صميم الشريف ، وزارة الثقافة، دمشق1991 ص116-123

(39) ديوان ع. أبي ريشة ص/597-625.

(40) ديوان ع. أبي ريشة ص/371-372.

(41) ديوان ف. طوقان ص/414-418.

(42) ديوان ف. طوقان ص/549.

(43) ديوان ف. طوقان ص/118/614.

(44) ديوان ف. طوقان ص/130/.

(45) ديوان ف. طوقان ص/114-118.

(46) ديوان خ. حاوي ص/161-162.

(47) ديوان خ. حاوي ص/202-203.

(48) ديوان خ. حاوي ص/230-235.

(49) الشعـراء الأعلام، د. سامي الدهان، دار الأنوار، بيروت1968ص/-373/320-322 .308

(50) ديوان ع. أبي ريشة /475.

(51) ديوان ع. أبي ريشة/423-424.

(52) ديوان ف. طوقان ص/114-115

(53) ديوان خ. حاوي ص/223-224.

(54) ألف ليلة وليلة . ط. بولاق القاهرة ج2 ص/37.

(55) ديوان خ. حاوي ص/271/.

(56) ديوان خ. حاوي ص/164-165.

****

البحث الحادي عشر

مـرجعية القصيـدة العربية المعاصرة في مصـر والسـودان

د. علي عشري زايد

أولا : مـداخـل

1- تحرير المفاهيم:

ثمة مصطلحان في عنوان البحث يحتاجان إلى تحديد مدلول واضح لكل منهما، حيث اضطربت مدلولاتهما وتعددت إلى الحد الذي يمكن معه القول بأنه ليس لأي منهما مدلول اصطلاحي ثابت - على الأقل في مجال الدراسات الأدبية والنقدية - وهما مصطلحا «المرجعية» و«المعاصرة»، ومن ثم أصبح من الضروري لكل باحث يستخدم مثل هذه المصطلحات مضطربة المدلول - وهي لسوء الحظ كثيرة في نقدنا المعاصر- أن يحدد منذ البدء الدلالة التي يتبناها لكل مصطلح حتى لا يختلط الأمر على القارئ - بل على الباحث نفسه إذا لم يكن في ذهنه مدلولات واضحة دقيقة لمصطلحاته - إلى أن تستقر لتلك المصطلحات دلالة اتفاقية ثابتة، أو شبه اتفاقية.

المعـاصـرة

على الرغم من مضي حقبة زمنية طويلة على شيوع هذا المصطلح في حقل الدراسات النقدية لم يتحدد له مدلول اتفاقي إلى الآن؛ فدلالته الزمنية شديدة المرونة، تتسع أحيانا لتمتد على مساحة زمنية تتجاوز القرن منذ بداية عصر النهضة على يد البارودي في أواخر القرن الماضي إلى الآن، وتضيق أخرى فلا تتجاوز المدى الزمني لآخر أجيال مبدعينا، وما بين هذين الطرفين تتنوع مدلولات المصطلح وتضطرب.

وسيستخدم البحث هذا المصطلح للدلالة على الفترة الزمنية الممتدة من بداية النصف الثاني لهذا القرن إلى الآن، ودافعه لتبني هذا المدلول لمصطلح «المعاصرة» هو أن بداية هذه الفترة شهدت على المستوى السياسي والتاريخي حدثين بالغي الأهمية تركا أثرا عميقا في الواقع العربي إلى الحد الذي يمكن معه القول إن هذا الواقع عاش بعد هذين الحدثين عصرا مختلفا عن العصر الذي كان يعيشه قبلهما. كما تزامن مع هذين الحدثين على المستوى الأدبي حدث بارز كان له تأثيره الكبير في المجال الأدبي، وخاصة في ما يتصل بالقصيدة العربية التي هي محور اهتمام هذا البحث.

أما الحدثان السياسيان فأولهما حرب فلسطين وما ترتب عليها من قيام الدولة الصهيونية على أنقاض الوطن الفلسطيني السليب في أواخر النصف الأول من هذا القرن، وتشريد الشعب الفلسطيني في شتى بقاع الأرض. أما الحدث الثاني فهو قيام ثورة يوليو 1952 في مصر بكل ما تركته من آثار بعيدة الغور في الواقع العربي كله على جميع المستويات السياسية والاجتماعية والفكرية والأدبية.

وقد تزامن مع هذين الحدثين - على المستوى الأدبي - نشأة حركة الشعر الحر في العراق على يد نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، التي لم تلبث أن انتشرت في شتى أقطار الوطن العربي، حيث حمل لواءها في مصر صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي وآخرون، وكانت قد سبقتهما وسبقت محاولات نازك الملائكة والسياب في العراق بعض المحاولات من شعراء مصريين يسبق بعضها محاولات السياب ونازك بأكثر من عشرين عاما(1)، ولكن هذه المحاولات المبكرة في مصر وبعض البلاد العربية الأخرى لم تمثل حركة أدبية عامة كما حدث بالنسبة لمحاولة السياب ونازك التي لم تلبث أن انتشرت ومثلت تطورًا بارزًا في مسار حركة الشعر العربي الحديث، ولم يكن الجانب الموسيقي لهذه الحركة الذي شد اهتمام النقاد - على الأقل في مرحلة البداية - سوى المظهر الخارجي لتطور أعمق غورًا في بناء القصيدة العربية ومفهومها، وفي ما يتصل بالشعر السوداني حمل لواء هذه الحركة الجديدة مجموعة من الشعراء على رأسهم محمد الفيتوري ومحيي الدين فارس وجيلي عبدالرحمن وتاج

السر الحسن وآخرون، وحتى الشعراء الذين كانوا من أعلام الاتجاه التقليدي في السودان مثل محمد المهدي المجذوب وغيره أدلوا بدلوهم في تيار هذا الشكل الجديد كما حدث في مصر بالنسبة لعدد من كبار الشعراء الذين اشتهروا بالمحافظة على الشكل الموسيقي التقليدي.

ولا شك أن اقتران هذه الأحداث الثلاثة على رقعة زمنية تحف ببداية النصف الثاني من هذا القرن وما أحدثته من تغيير واضح في الواقع العربي سياسيا واجتماعيا ووجدانيا وفكريا وأدبيا، كل ذلك حريٌ بتبرير المدلول الذي تبناه البحث لمصطلح المعاصرة.

المرجعية

لم يدخل هذا المصطلح مجال الدراسات الأدبية والنقدية إلا حديثًا جدًا بعد أن شاع في السنوات الأخيرة في الخطاب الإعلامي وفي مجال الدراسات الاجتماعية عموما، وهو يستخدم في هذه المجالات بمدلول مستمد من مدلوله العام في مجال البحث العلمي وبعض المجالات الدينية، ويدور هذا المدلول حول معنى المصدر الموثوق به في مجاله الذي يرجع إليه ويستمد منه ويعتمد عليه في هذا المجال، وخاصة في ما يكون محل جدل وعدم تسليم أو يمثل أفقا جديدا لم يسبق ارتياده.

وسيستخدم البحث هذا المصطلح بهذا المدلول العام نفسه، بمعنى المصدر الذي تستمد منه القصيدة مقومات تكوينها سواء على المستوى الفكري والعاطفي أو على المستوى الفني. وإن كان من الضروري أن نضع في الاعتبار أن دلالة هذا المصطلح حين يستخدم في مجال الإبداع الشعري – أو الفني عموما – لا بد أن تكون أكثر مرونة واتساعا؛ فإذا كان المرجع في مجال البحث العلمي وفي المجال الديني يكتسب لونا من القداسة، وتمثل معطياته في الغالب قيمة مطلقة ونهائية تؤخذ مأخذ التسليم المطلق أو على الأقل مأخذ الاحترام الشديد – فإن الأمر ليس على هذا النحو في مجال الإبداع الفني؛ فالمصدر – حين لا يمثل في ذاته قيمة مقدسة عامة – ليس له مثل هذه

القداسة بالنسبة للمبدع من حيث مرجعيته، وقيمه ليست مطلقة أو نهائية وإنما هي قابلة دائما للحوار، وللمعارضة، وللإكمال، وللرفض، ولكل صور التفاعل الممكنة بين المبدع ومصادره.

2 - الخطة العامة للدراسة:

فكرت في البداية في تقسيم البحث إلى قسمين مستقلين، يخصص كل منهما لدراسة القضية في أحد البلدين الشقيقين، ولكني لم ألبث أن نحيت هذه الفكرة بعد أن تأكد يقيني أن الروابط بين القصيدة العربية في مصر ونظيرتها في السودان – وخاصة في المرحلة التي اختارها البحث إطارًا زمنيا له – من القوة والمتانة بحيث تصبح محاولة الفصل بينهما نوعا من التمزيق، على الرغم من تميز كل منهما ببعض السمات والملامح الخاصة التي تضفي عليها طابعا مميزا وتعطيها نكهة خاصة، ولكن تظل السمات العامة المشتركة بين القصيدتين – سواء في مجال الرؤية العامة أم في مجال التشكيل الفني – ويظل المسار العام المشترك لتطورهما أكثر وضوحا وبروزا من أن تسمح بمثل هذه التفرقة الحاسمة بينهما.

ولعله من الظواهر الواضحة الدلالة في هذا المجال أن نشير إلى أن الدواوين الأولى لأبرز ممثلي القصيدة العربية المعاصرة في السودان – بالمفهوم الذي تبناه البحث – قد صدرت في مصر؛ حيث أخرجت المطابع المصرية في العقد الأول من الخمسينيات ثلاثة دواوين لأربعة شعراء سودانيين يمثلون جيل الرواد للقصيدة العربية المعاصرة في السودان، وهذه الدواوين هي «أغاني إفريقيا» لمحمد الفيتوري[2] الذي صدرت طبعته الأولى في مصر عام1955، و «الطين والأظافر» لمحيي الدين فارس، و«قصائد من السودان» لجيلي عبدالرحمن وتاج السر الحسن، وقد صدر الديوانان معًا عام 1956، وكتب مقدمات الدواوين الثلاثة نقاد مصريون. والغريب أن الديوانين الأولين لأبرز رواد هذه الحركة في مصر يصدران في بيروت وهما «الناس في بلادي» لصلاح عبدالصبور، و«مدينة بلا قلب» لأحمد عبدالمعطي حجازي[3].

وعلى هذا الأساس سيتعامل البحث مع النتاج الشعري المعاصر في البلدين باعتباره كيانا واحدًا، دون أن يسقط من اعتباره السمات الخاصة لكلتا القصيدتين كلما كان ذلك ضروريا.

وسيعرض البحث لأربعة من المقومات الفكرية والروحية والفنية الأساسية التي تتشكل منها بنية القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان، مع ربط هذه المقومات بروافدها الأساسية، سواء في ما يتصل بالمكونات الفكرية والروحية لهذه القصيدة أم في ما يتصل بأدوات التشكيل الفني وطرائقه، وسيحاول البحث ما وسعه الجهد تحاشي الوقوع في براثن تلك القسمة الثنائية المدرسية للقصيدة إلى شكل ومضمون وإن كان قد يضطر إلى اللجوء إلى تقسيمات أخرى موازية تكون أقرب إلى طبيعة العملية الشعرية الإبداعية – التي تمتزج في إطارها العناصر الفكرية والوجدانية في بنية فنية محكمة يصعب معها فصل هذه العناصر بعضها عن بعض دون أن تتقوض طبيعة هذه البنية – وتكون في الوقت ذاته قادرة على الاستجابة لمتطلبات بحث غايته دراسة مرجعية القصيدة بما تتطلبه هذه الغاية أحيانا من تحليل بعض عناصر القصيدة مستقلة وصولا إلى مصادرها الفنية أو الفكرية.

وفي إطار الحديث عن مرجعية القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان قد يقودنا البحث إلى تفسير استجابة المتلقي لبعض محاولات التجديد في بناء هذه القصيدة ورفضه للبعض الآخر؛ فلا شك أن خضوع الشاعر في إبداعه – سواء على مستوى ما يتبناه من قضايا ومضامين إنسانية أم على مستوى ما يوظفه من أدوات ووسائل تشكيل فني – لمرجعية معتمدة لدى المتلقي يكون له أثره الفعال في تكييف استجابة المتلقي للخطاب الشعري للشاعر، ومن ثم فإن دراسة مرجعية القصيدة لا تساعدنا فحسب على معرفة المصادر الفكرية والروحية والفنية التي يمتح منها الشاعر وإنما تساعدنا في الوقت ذاته على تفسير إقبال المتلقي على خطاب شعري معين أو انصرافه عنه؛ فبمقدار صدور الشاعر عن الهموم المشتركة بينه وبين المتلقي من ناحية، وتبنيه في تشكيله لرؤيته الشعرية لأدوات ووسائل تشكيل فنية لا تتنافر مع الذوق

الفني للمتلقي من ناحية أخرى يكون مدى قبول المتلقي أو رفضه لخطاب هذا الشاعر، دون أن يعني ذلك تنكّر الشاعر لما ينبغي أن يكون عليه الإبداع الشعري من تفرد وخصوصية، وما ينبغي أن تتسم به المغامرة الشعرية من محاولة دائبة للتجاوز لكن دون أن يقوم هذا التجاوز على قطع الروابط والأواصر التي تربط الشاعر بتراثه الذي يمثل أصوله المرجعية، بل تحاول هذه المغامرة أن تطور هذه الأصول وتتطور بها، وأن تطور معه ذوق المتلقي الذي نما وترعرع في حضن هذه الأصول.

ولعل هذا يفسر لنا الكثير من جوانب الانصراف شبه التام من المتلقي عن نتاج من يسمون أنفسهم – ويسميهم بعض النقاد – شعراء الحداثة من شباب المبدعين، هذا النتاج الذي لا تربطه بالمتلقي أية مرجعية مشتركة على أي مستوى من مستويات العملية الإبداعية، بل لعله لا يرتبط بأية مرجعية على الإطلاق، في الوقت الذي كان فيه موقف هذا المتلقي مختلفا إلى حد كبير من نتاج الرواد الأوائل في مجال التجديد الشعري، على الرغم مما أحدثوه من تطوير ضخم في بنية القصيدة العربية المعاصرة على كل مستوى، ولكن هذا التطوير كان ينطلق من الأصول التراثية لهذه القصيدة، يحاورها ويتفاعل معها تفاعلا مثمرا خلاقا على نحو ما سيتضح في ما يلي.

ثانيا: المكونات الأساسية للقصيدة ومرجعيتها

1- الهم القومي بين العروبة والإفريقية:

يعد الهمّ القومي من أبرز المكونات لبنية القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان على تفاوت في درجة الانشغال بهذا الهم من ناحية، وفي طابعه الفكري والفني من ناحية أخرى؛ فمن حيث الطابع كان الانتماء العربي في نتاج الشاعر المصري أكثر وضوحا على حين غلب الانتماء الإفريقي على القصيدة العربية في السودان خصوصا في بداية المرحلة التي اخترناها إطارا زمنيا للبحث، أما من حيث الدرجة والمساحة فقد كانت درجة الانشغال بالهم القومي ذي الطابع الإفريقي في القصيدة السودانية أوسع مساحة وأعلى نبرة من درجة الانشغال بالهم القومي العربي في القصيدة العربية في مصر، أما الهم الإفريقي فلم يشغل به الشاعر المصري نفسه،

على أن ملامح هذه الصورة قد تغيرت كثيرا في الستينيات، وخاصة بعد مأساة 1967 حيث شغل الهم العربي الشاعر المصري والشاعر السوداني على السواء.

أما في بداية المرحلة فإننا نجد الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي في ديوانه الأول «مدينة بلا قلب» ينشغل بالقضايا العربية في أربع من قصائد هذا الديوان، يغني في أولاها «بغداد والموت»[4] للثورة العراقية التي أطاحت بالحكم الملكي. ويغني في القصيدة الثانية «سوريا والرياح»[5] لسوريا، أما القصيدة الثالثة «صبي من بيروت»[6] فيحتضن فيها الهم العربي الأكبر الذي سيكون على امتداد العقود التالية هو الشاغل القومي الأول لا في مصر والسودان وحدهما بل في كل أقطار العالم العربي، وهو الهم الفلسطيني أو قضية الصراع العربي الإسرائيلي، حيث يرثي الشاعر في هذه القصيدة صبيا من بيروت استشهد وهو يحلم بعودة اللاجئين إلى فلسطين وبالتقاء المواكب العربية في لبنان، فقد كان هذا الصبي:

في العاشرة
وقلبه تفاحة خضراء
تنفست على ربا بيروت
لكنها اشتاقت لريح القاهرة
وهي تموت
....
عيناه في الآتي
يستشرفان النصر موقوتا بميقات
يرى جموع اللاجئين تسرج الخيول كي تعود
يسمع أقدام الجنود من بعيد
وبينه وبين زحفهم سنين
يحلم بالثلج يذوب، يجرف السدود
يحلم بالصيف العظيم حينما تأتي إلى لبنان
مواكب العربان من كل مكان
يقبّلون بعضهم بعضا، ويَبْكون.

أما القصيدة الرابعة «القديسة»[7] فيتغنى فيها بكفاح المناضلة الجزائرية جميلة بوحيرد.

وقد تضاعف الانشغال بالهم العربي لدى الشعراء المصريين والسودانيين بعد مأساة 1967وبلغ ذروته عند الشاعر المصري أمل دنقل الذي تكاد دواوينه كلها – باستثناء ديوانه الثالث «مقتل القمر»[8] الذي جمع فيه شعره الوجداني الذي كتبه في مرحلة الصبا – تكون نشيدا متصلا في التعبير عن الهم العربي الأكبر المتمثل في الصراع العربي الإسرائيلي والإخفاقات العربية المتوالية في حلبة هذا الصراع، بل إن ديوانه الأخير «أقوال جديدة عن حرب البسوس»[9] والذي صدر بعد موت الشاعر هو بالفعل نشيد متصل مات الشاعر قبل أن يتمّه، ويتألف هذا النشيد من شهادات مجموعة من شخصيات حرب البسوس التي استمرت بين بكر وتغلب ابني وائل في الجاهلية لمدة أربعين عاما بسبب قتل جساس بن مرة لكليب بن ربيعة سيد تغلب وفارسها وزوج جليلة بنت مرة أخت جساس، وقد وظف الشاعر في هذه الشهادات شخصيات حرب البسوس وأحداثها للتعبير عن موقفه من قضية الصراع العربي الإسرائيلي، ورفضه لأية حلول استسلامية لهذا الصراع تقوم على أساس المساومة على دماء الشهداء بجزء من الأرض، ويقول الشاعر عن قصائد هذه المجموعة[10] «حاولت في هذه المجموعة أن أقدم حرب البسوس التي استمرت أربعين سنة عن طريق رؤيا معاصرة، حرب البسوس دارت بين قبيلتين حول مقتل الملك كليب، وقد حاولت أن أجعل من كليب رمزا للمجد العربي القتيل، أو للأرض العربية السليبة التي نريد أن تعود إلى الحياة مرة أخرى، ولا نرى سبيلا لعودتها أو بالأحرى لإعادتها إلا بالدم، وبالدم وحده». ويقول الشاعر في هذا الحديث إنه استحضر شخصيات الحرب الأساسية ليدلي كل منهم بشهادته، فاستحضر شخصية كليب في ساعته الأخيرة، وشخصية ابنته اليمامة، وشخصيات المهلهل، وجساس، وجليلة وغيرهم ولكن عمر الشاعر القصير لم يتسع لإنجاز أكثر من شهادتين فقط من هذه الشهادات التي كان يخطط لإنجازها، وهما شهادتا كليب وابنته اليمامة، وهما الشهادتان اللتان نشرتا بعد موت الشاعر في ديوان «أقوال جديدة عن حرب البسوس»، والشهادتان كلتاهما تقومان

على رفض الصلح؛ فأولى الشهادتين: «مقتل كليب: الوصايا العشر» تبدأ بهذا الرفض الحاسم للصلح على لسان كليب يخاطب أخاه المهلهل:[11]

لا تصالح ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك، ثم أثبت جوهرتين مكانهما هل ترى؟!

هي أشياء لا تشترى...

وكان الشاعر قد نشر هذه القصيدة قبل وفاته بحوالي سبعة أعوام في مجلة «آفاق عربية» العراقية، عدد تشرين الثاني 1976، وأحدث نشرها صدى واستجابة واسعين لا يقلان عن الصدى والاستجابة اللذين أحدثهما نشر قصيدته الشهيرة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» عقب هزيمة 1967.

أما شهادة اليمامة التي تحمل عنوان «أقوال اليمامة» فإنها تبدأ بصيحة رفض للصلح أكثر حسما وأكثر مأساوية من صيحة كليب، إنها لا تطلب شيئا أكثر من عودة أبيها حيّاً:

أبي.. لا مزيد!

أريد أبي، عند بوابة القصر، فوق حصان الحقيقة، منتصبا من جديد

ولا أطلب المستحيل، ولكنه العدل...[12]

ولقد كان رفض الصلح أحد تجليات الهم العربي التي شغلت الشاعر منذ بدأت محاولات الصلح، وقد تجسد هذا التجلي في صور فنية مختلفة في أكثر من قصيدة من القصائد التي كتبها في الأعوام الأخيرة من عمره، ومن أبرع هذه التجليات ما جاء في قصيدة «قالت امرأة في المدينة» المنشورة في ديوان الشاعر قبل الأخير «أوراق الغرفة 8» وقد صدر هذا الديوان أيضا بعد وفاته، والغرفة 8 هي الغرفة التي قضى فيها الشاعر الشهور الأخيرة من حياته في معهد الأورام بالقاهرة:

قالت امرأة في المدينة: من يجرؤ الآن أن يخفض العلم القرمزي الذي رفعته الجماجم؟!

أو يبيع رغيف الدم الساخن المتخثر فوق الرمال؟!

أو يمد يدًا للعظام التي ما استكانت (وكانت رجال)؟!

كي تكون قوائم مائدة للتواقيع، أو قلما، أو عصا في المراسم

لم يجبها أحد

غير سيف قديم.. وصورة جد[13]

وقد كانت أول قصيدة تقدم الشاعر إلى القارئ العربي باعتباره شاعر الهم العربي الأول قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» التي كتبها الشاعر غداة هزيمة 1967، والتي استدعى فيها بعض الروافد التراثية وبخاصة شخصية «زرقاء اليمامة»، وهي اليمامة بنت مرة من قبيلة جديس التي هاجم حسان بن تبع ملك حمير قبيلتها وكان في جيش حسان أخو اليمامة رياح بن مرة الذي حذر حسانا من أن أخته تستطيع أن ترى جيشه من مسيرة ثلاث ونصحه أن يقطع كل واحد من جنوده شجرة ويجعلها أمامه ويسير، فأبصرتهم الزرقاء فنبهت قومها قائلة «لقد سارت حمير» فسألوها: «ما الذي ترين؟» فقالت: «أرى رجلا في شجرة ومعه كتف يتعرقها أو نعل يخصفها» فكذبوها، وكان ذلك كما قالت، وصبحهم حسان فأبادهم... وأتى حسان باليمامة ابنة مرة فأمر بها ففقئت عيناها»[14]، وكذلك شخصية «عنترة بن شداد» فارس عبس وشاعرها الأسود الذي عاش ردحا من حياته عبدا عند أبيه – حيث كانت أمه جارية سوداء من جواري أبيه – يرعى قطعان أبيه مع غيره من العبيد، ولم يصرح الشاعر باسم عنترة في القصيدة كما صرح باسم الزرقاء حيث جعله عنوانا للقصيدة وجعل الزرقاء شاهدة على مأساة 1967 ومتنبئة بها قبل وقوعها:

قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار

فاتهموا عينيك يا زرقاء بالبوار

قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار

فاستضحكوا من وهمك الثرثار[15]

وهكذا يمتزج الماضي بالحاضر، وتحمل شخصيات التراث التي عاشت منذ أكثر من خمسة عشر قرنا من الزمان أكثر هموم الإنسان العربي المعاصر معاصرة، وأشدها إلحاحا وخصوصية، وهكذا يجد خطاب الشاعر أوسع استجابة لدى جماهير

المتلقين لا لمجرد أنه تبنى أكثر همومهم إلحاحا وجعلها همه الأساسي، ولكن لأنه توسل أيضا إلى توصيل رؤيته إلى المتلقي بأشد الوسائل الفنية لصوقا بوجدان هذا المتلقي وقدرة على التأثير فيه، ودون أن تفقد القصيدة شيئا من خصوصيتها وتحليقها في أرفع آفاق التجاوز والتجريب الواعي المسئول، ومرد كل هذا الى وحدة المرجعية - على المستويين الفكري والفني معا - بين الشاعر والمتلقي.

وإذا كان الهم القومي هو الشغل الشاغل لشاعر كامل دنقل جعل هذا الهم قضيته الأساسية فإن سواه من الشعراء - سواء في مصر أم في السودان - كان هذا البعد مكونا رئيسيا من مكونات رؤيتهم الشعرية بحيث يندر أن نجد ديوانا لشاعر من الشعراء المعتمدين يخلو من قصيدة أو أكثر تدور حول هذا المحور.

وفي مقابل غلبة الطابع العربي على الهم القومي لدى الشعراء المصريين، كان الطابع الإفريقي هو الأغلب على اهتمام الشاعر السوداني في هذا المجال، وهو أمر نلمسه لدى الشعراء السودانيين جميعا ولكنه يبرز بشكل لافت للنظر في نتاج الشاعر محمد الفيتوري في المرحلة الأولى التي يمكن أن يطلق عليها اسم المرحلة الافريقية، والتي أثمرت دواوينه الثلاثة الأولى «أغاني إفريقيا» و «عاشق من إفريقيا» و «اذكريني يا إفريقيا»، وقد عبر الشعراء السودانيون الآخرون عن انتمائهم الإفريقي بنبرات تتفاوت هدوءا وحدة، ولكن الفيتوري - في المرحلة المشار إليها - كان أعلاهم صوتا وأحدّهم نبرة، وكان تعبيره عن هذا الانتماء يمتزج بلون من التمرد والرفض لواقع إفريقيا الراكد والإدانة لخضوعها للمستعمر الغاصب، وكانت نبرة هذه الإدانة تشتد أحيانا - وخصوصا في الديوان الأول «أغاني إفريقيا» - حتى تتحول هجاء غاضبا:

إفـريقـيـا.. إفـريقـيـا اسـتـيـقظي
اسـتـيـقظي من ذاتك المظلمـة
كـم دارت الأرض حـواليـك، كـم
دارت شـمـوس الفلك المضـرمـة
وشـيَّـد الناقم مـا هدّمـه
وحـقّـر العـابد مـا عظّمـه

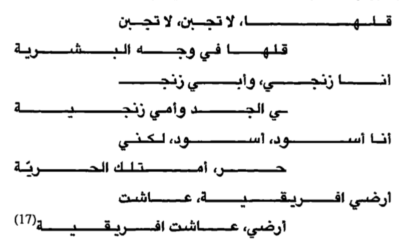
وانت ما زلت كما انت، كالـ

جمجمة الملقاة كالجمجمة

واعجبا! الم تفجّر شرا

يينك سخرياتهم، يا أمة[16]

ولكن هذه الإدانة الهادرة المتفجرة تمتزج بلون حار من الانتماء المعتز في الديوان نفسه بل أحيانا في القصيدة نفسها فهذا الغضب الجارف من خنوعها مبعثه حبه الجارف لها ورغبته الموارة أن تحتل المكانة الجديرة بها:



قلها، لا تجبن، لا تجبن

قلها في وجه البشرية

انا زنجي، وأبي زنجـ

ـي الجد وأمي زنجية

انا أسود، اسود، لكني

حر، أمتلك الحريّة

ارضي افريقية، عاشت

أرضي، عاشت افريقية[17]

وتتجلى غلبة الطابع الإفريقي على اهتمام الشاعر في هذه المرحلة في عدة مظاهر، لعل أبرزها وضع اسم إفريقيا عنوانا على الدواوين الثلاثة الأولى التي أصدرها في هذه المرحلة، وهي «أغاني إفريقيا» و «عاشق من إفريقيا» و «اذكريني يا إفريقيا» والتي صدرت على امتداد عشر سنوات – من عام1955 حتى عام1965 – ثم عناوين القصائد في هذه الدواوين حيث نجد إفريقيا محورًا أساسيًا في هذه العناوين وبخاصة في الديوان الأول الذي تطالعنا منه العناوين التالية : «أحزان المدينة السوداء» «البعث الإفريقي» «ثورة قارة» «أغاني إفريقيا» «إلى وجه أبيض» «الطوفان الأسود» «حدث في أرضي».

وقد لفتت هذه النزعة لدى الفيتوري أنظار النقاد منذ وقت مبكر؛ فمحمود أمين العالم الذي كان أول صوت نقدي احتضنه وقدمه إلى المتلقي العربي من خلال كتابته

لمقدمة ديوانه الأول «أغاني إفريقيا» يقول في هذه المقدمة معلقا على تعبير الشاعر عن إحساسه بالدمامة تعبيرا فيه الكثير من السخرية المرة:

دميم، فوجهي كأني به
دخان تكثف ثم التحم
وعينان فيه كارجوحتين
مثقَلتين بريح الألم
وأنف تحدّر، ثم ارتمى
فبان كمقبرة لم تتم
ومن تحتها شفة ضخمة
بدائية، قلما تبتسم

«لكنه لم يكن جادا في إحساسه بالدمامة، أو كان مغاليا في هذا؛ فهو ليس دميما، ولم تكن بشرته السوداء العقبة الحقيقية في سبيل الوصول، في سبيل الخلاص الذي ينشده، بل كانت العقبة الحقيقية تكمن داخله... كانت إفريقيا وطنا بعيدا نائيا، كانت طريقا وهدفا، فأخذ يلونها بلون مشاعره، يوحد تاريخه بتاريخها، ويخلع عليها مأساته الخاصة»[18].

وقد حدث حوار صاخب بين الشاعر والناقد حول هذه القضية على صفحات مجلة «الآداب» يشير إليه الشاعر في مقدمة ديوانه الثالث «اذكريني يا إفريقيا» حيث يقول مشيرا إلى العالم الذي يعبر عن تقديره العميق له وثقته الشديدة فيه: «قلت له وأنا أناقشه في مجلة «الآداب»: إنك لا تستطيع ان تتعمق مأساتي لأنك لا تستطيع أن تعيش تجربتي. قال لي: إنها مأساتك الخاصة، تسقطها على قارة بأكملها، على إفريقيا، إنك شاعر مريض»[19]

وفي كل الأحوال فإن هذه النزعة الحادة في التعبير عن الانتماء الإفريقي«في أغاني إفريقيا» بدأت تؤوب إلى شيء من القصد والاعتدال في الدواوين التالية، في درجتها ومساحتها وتجلياتها جميعا.

في الديوان الثاني «عاشق من إفريقيا» يتجلى الطابع الإفريقي للهم القومي لدى الفيتوري، في اختياره لعنوان الديوان أولا، ثم في اختياره لعناوين معظم القصائد ثانيا، وفي موضوعات غالبية القصائد ثالثا، حيث دارت معظم الموضوعات حول الغناء لإفريقيا كقارة، مثل قصائد «عاشق من إفريقيا» - وهي القصيدة التي حمل الديوان عنوانها - و «صوت إفريقيا» و«الحصاد الإفريقي»، أو الغناء لبعض الأبطال الإفريقيين مثل «لومومبا» و«نكروما» و «أحمد بن بيلا» ونلاحظ أن الأبطال العرب الإفريقيين كان الشاعر حريصا على إبراز وجههم الإفريقي كأحمد بن بيلا الذي لايرى منه الشاعر في قصيدة «بن بيلا ورفاقه»[20] إلا ملامحه الإفريقية:

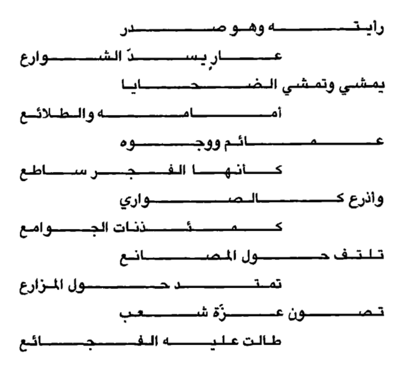
إني احني رأسي، إني أخفضه في إكبار
فأنا إفريقي، وجزائر بن بيلا إفريقية

....

يا بن بيلا، ما أجمل أن يصحو إنسان
فإذا التاريخ بلا قضبان
وإذا الثورة في كل مكان
تركز أعلام الحرية
في أرضي، في إفريقية

وهكذا كلما نضجت رؤية الشاعر واتسعت وعمقت كانت رقعة الإفريقية فيها تتقلص من ناحية، وتخفت نبرتها وتهدأ من ناحية أخرى؛ ففي آخر دواوينه التي تحمل عنوانًا إفريقيًا وهو ديوان «اذكريني يا إفريقيا» تتقلص مساحة الإفريقية فيه وتبرز ملامح الوجه العربي للهم القومي للشاعر، وفي الوقت ذاته تزداد رؤيته الإفريقية شفافية وصفاء وإنسانية، ويوشيها لون من التعاطف الحميم حتى مع مظاهر الضعف والتخلف في القارة، التي صب عليها في الديوانين السابقين جام غضبه؛ ففي قصيدة «رسالة إلى الخرطوم»[21] يفيض الشاعر حبه الدافىء على كل مظاهر الفقر في شعبه، ولا يرى فيها إلا مظاهر عزة وإباء:

والشعب اعزل، شعبي
هذا الجريح المصارع



رأيته وهو صدر ... عارٍ يسدّ الشوارع

يمشي وتمشي الضحايا ... أمامه والطلائع

عمائم ووجوه ... كأنها الفجر ساطع

وأذرع كالصواري ... كمئذنات الجوامع

تلتف حول المصانع ... تمتد حول المزارع

تصون عزّة شعب ... طالت عليه الفجائع

فأين من هذا التعاطف الحاني نغمة الإدانة الهادرة التي كان يطلقها الشاعر في وجه إفريقيا في الديوانين السابقين، وخاصة الأول منهما؟!.

ولعل من الظواهر الدالة في هذا المجال أن نظرته إلى المجاهدين الجزائريين في هذا الديوان بدأت تتحرر من إسار الافريقية لتتخذ طابعا إنسانيا عاما؛ ففي قصيدته «رسالة إلى جميلة»[22] التي كتبها عن المناضلة الجزائرية «جميلة بوحيرد» لا يسقط على جميلة أي ملمح إفريقي على العكس من قصيدته عن «بن بيلا» في الديوان السابق التي حرص في أكثر من موضع فيها على إثبات إفريقية بن بيلا.

وابتداء من ديوان الشاعر الرابع «الثورة والبطل والمشنقة»[23] بدأت الملامح الإفريقية تتلاشى تماما من وجه الهم القومي للشاعر لتحتل هذا الوجه الملامح العربية، بل بدأ هذا الوجه ذاته في رؤيا الشاعر ينداح في وجه أكثر رحابة وشمولا وهو وجه الهم الإنساني العام؛ فديوان «البطل والثورة والمشنقة» يخلو من اي قصيدة تعبر عن الهم الإفريقي، باستثناء قصيدة واحدة يمكن اعتبارها قصيدة تحتضن الهم العربي، وهي قصيدة «تحت شمس الخرطوم»[24] حيث لا ترد فيها أية إشارة الى الخرطوم بعد

العنوان، وهي قصيدة موغلة في الرمزية تمتد منها أصابع الإدانة إلى بعض رموز واقعنا؛ فهو يختم المقطع الأول منها الذي يحمل عنوان «العازف الأول» بقوله:

لكن هذا العــــزف، هذا النغم الناشـــز لا يجـــوز

فــرحـــمـــة بجـيلنا يا قائد الأوركســتــرا العـجـوز

ويختم المقطع الثاني الذي يحمل عنوان «العازف الثاني» بقوله:

انت الذي كنت إذا تصاعدت أدخنة الحريق

مئذنة عالية أو نجمة مقدسة

كيف غدوت تحت أقدام الرجال مكنسة

ويختم المقطع الثالث الذي يحمل عنوان «العازف الثالث» بقوله:

لا تتشح بالتغابي، إني عنيتك انت

اجل، أدينك انت

بلى، فإنك خنت، والخيانة موت

وأخيرا نطالع مقطعا تاليا للقصيدة يحمل عنوانا مستقلا «المتفرج الوحيد» وأظنه المقطع الأخير في القصيدة، لأنه بمثابة تعليق على العازفين الثلاثة من المتفرج الوحيد الذي هو الشاعر نفسه:

اكتمل المشهد، كل لاعب أقعى على آلته الخرساء أو طبلته المكسورة

ويختم الشاعر المقطع بهذا التحذير الدال في مضمونه وفي صياغته معا:

يا سيداتي، سادتي، إني أكاد اختنق

إني أرى ستائر الكعبة وهي تحترق

فرمز «ستائر الكعبة» له دلالته العربية والإسلامية الواضحة، وبخاصة حين يأتي في قصيدة تحمل عنوان «تحت شمس الخرطوم» وقد استعمل الشاعر قبل هذا الرمز رمز قريش والبيت في المقطع الثالث:

الآن لا يولد الحي ولا يموت الميت

ولا تعود قريش تطوف حول البيت

ويلاحظ قارىء هذا الديوان والدواوين التالية أن شيوع الوجه العربي للهم القومي يتناسب طردا مع تقلص ملامح الوجه الافريقي، كما يلاحظ أن تلاشي ملامح هذا الأخير يتناسب طردا أيضا مع ابتعاد الشاعر عن المباشرة في التعبير، حيث أخذت قصائده ابتداء من هذا الديوان تجنح إلى لون من الرمزية الفنية الرفيعة ظلت تنمو وتتطور مع الدواوين التالية. وفي هذا الديوان يعبر الشاعر تعبيرا صريحا قويا عن انتمائه العربي:

نحن العرب

عنترة العبسي فوق صهوة الجواد والفرس

يصرخ في الشمس فيعلو الاصفرار وجهها

وترجف الجبال رهبة، وتجمد السحب

لأنه قهقه أو غضب

لأنه ثرثر أو خطب

لأنه النار التي تفرخ ذرات الرماد في الحطب[25]

وإذا كان البحث قد وقف هذه الوقفة الطويلة أمام ملامح الوجه الإفريقي للهم القومي في شعر محمد الفيتوري فلأن شعر الفيتوري في المرحلة التي عرضنا لها كان أبرز تعبير عن هذا الوجه، وإلا فملامح هذا الوجه لا تني تطالعنا من كل دواوين الشعراء السودانيين بدون استثناء، ولكن من خلال مساحة أضيق ونبرة أهدأ من المساحة والنبرة اللتين تجلى بهما هذا الوجه في شعر الفيتوري، كما أن ملامح هذا الوجه تلاشت حتى من شعر الفيتوري نفسه ابتداء من ديوانه الرابع، أو يمكن أن نقول إنها أصبحت قسمة من قسمات الوجه العربي للهم القومي الذي بات شغل الشعراء الشاغل منذ نكبة 1967 التي أحدثت جرحا لا يندمل في الوجدان العربي، ولعلنا لاحظنا الأثر العميق الذي تركته هذه النكبة في وجدان الشاعر واهتماماته في أول ديوان له يصدر بعدها، وهو «البطل والثورة والمشنقة».

بل إننا وجدنا هذا الشاعر الذي كان ينافح بشراسة عن انغماسه في الانتماء الإفريقي واستغراقه في الهم الإفريقي الى حد التوحد معه، وجدناه في ديوانه قبل

الأخير وبعد أن رحب أفق رؤيته ينظر إلى هذا الموقف القديم نظرة إنكار حانية «كلما عدت إلى قصائدي الأولى اكتشف كم كنت ساذجا وبسيطا في تصوراتي الطفولية التي كانت تقف بي عند حاجز اللون. فلم أعرف إلا الآن أن ثمة حواجز أخرى تحول بين الإنسان وتاريخه الشخصي، وما بين الإنسان وكرامته الاجتماعية، وما بين الإنسان والإنسان»(26) ولأمر ما حملت اعترافات الشاعر هذه عنوان «شهادات» ولأمر ما يختم هذه الشهادات بعبارة دالة، يعبر فيها تعبيرا سافرا وأليما عن هويته العربية، وعن انغماسه التام في صميم الهم العربي.. «نحن العرب الذين نقف على أعتاب القرن الواحد والعشرين، هل ترانا نقف بالفعل على أعتاب القرن الواحد والعشرين؟! هل تختصر الإجابة على هذا السؤال بعض عناصر وأسباب أزمتنا الشعرية المعاصرة؟!

وهكذا تجف مياه المحيطات كلها، ويقف أولئك النمطيون الحداثيون البنيويون الجدد يحركون مجاديفهم في الهواء، يقف واضعو تلك النصوص والقوالب المستوردة يدقون نواقيسهم، بانتظار سطوع شمس الاستعمار الثقافي الجديد»(27).

ودواوين الشاعر الأخيرة كلها:«شرق الشمس غرب القمر» «يأتي العاشقون إليك» «موت الليل موت النهار» تحتل المساحة العظمى من الرؤية الشعرية فيها قضايا الوطن العربي وهمومه التي لا تنفد.

ويلفت النظر في هذا المجال أن الصدور الفني عن الموروث العربي وتوظيف هذا الموروث في بناء قصيدته قد ارتبط ببداية انشغاله بالهم العربي وقد رأينا منذ قليل كيف وظف بعض الرموز التراثية العربية في النماذج التي أوردناها من ديوان «البطل والثورة والمشنقة»، بل إنه في هذا الديوان الذي يؤرخ لبداية انشغاله بالهم العربي يورد معظم مقاطع القصيدة الطويلة «سقوط دبشليم» التي كان قد نشرها في كتيب مستقل عن منشورات نزار قباني ببيروت عام 1968 والقصيدة كلها قائمة على رمزين تراثيين استمدهما الشاعر من كتاب «كليلة ودمنة» الذي عربه ابن المقفع عن اللغة الفارسية القديمة، وهما شخصيتا «الملك دبشليم» و «الفيلسوف بيدبا»(28).

ولا شك أن ظاهرة التناسب الطردي بين الانشـغـال بالهم العـربي والارتداد إلى الموروث العربي ظاهرة جديرة بالتأمل، فنحن نجد أن أكثر شعرائنا اتكاء على الموروث العربي وعودة إليه في تشكيل بنية خطابه الشعري هو في الوقت ذاته أكثرهم انشغالا بالهم العربي وانغماسا فيه وهو الشاعر أمل دنقل الذي يمكننا أن نقول بدون تجاوز إنه نذر شعره كله للهم العربي، واتكاؤه على هذا الموروث العربي يطالعنا حتى من عناوين دواوينه؛ فديوانه الأول يحمل عنوان :«البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» وديوانه الأخير يحمل عنوان «أقوال جديدة عن حرب البسوس» وهو أحد ديوانين صدرا بعد وفاة الشاعر، وما بين الديوان الأول والأخير صدر للشاعر أربعة دواوين أخرى هي على التوالي «تعليق على ما حدث» و «مقتل القمر» و «العهد الآتي» و «أوراق الغرفة (8)»، وباستثناء ديوان «مقتل القمر» الذي سبقت الاشارة إلى أنه أقل دواوين الشاعر الستة احتفاء بالهم القومي نجد توظيف الموروث العربي هو الذي يمثل الأداة الأساسية في تشكيل بنية القصيدة في هذه الدواوين.

فمن الديوان الأول – «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» – يطالعنا إلى جانب وجهي زرقاء اليمامة وعنترة العبسي اللذين قام عليهما بناء القصيدة التي حمل الديوان عنوانها وجوه: الحجاج بن يوسف، والحسين بن علي، ويزيد بن معاوية، والبرامكة، ورايات أمية، والروم، وزياد ابن أبيه، وعبد الرحمن الداخل، والمماليك، أبي موسى الأشعري، عليّ، معاوية، أبي الطيب المتنبي، كافور الإخشيد، سيف الدولة الحمداني، المعتصم.

ومن الديوان الثاني – «تعليق على ما حدث»[29] تطالعنا وجوه: الحسن الأعصم، قطر الندى، خمارويه بن أحمد بن طولون، إرم ذات العماد، بدر البدور، المعراج، مسرور، شهريار، شعرة معاوية، خالد بن الوليد، الخنساء، أسماء بنت أبي بكر، عبدالله بن الزبير، شجرة الدر، الملك الصالح أيوب، لويس التاسع، صلاح الدين، أما الديوان الرابع «العهد الآتي»[30]– فمعظم استدعاءاته التراثية فيه كانت لنصوص من التراث: من القرآن الكريم، والحديث الشريف، والشعر القديم، بالإضافة إلى نصوص من الكتاب المقدس ، فضلا عن الشخصيات والوقائع التي ترتبط بهذه النصوص، مثل

شخصية يوسف عليه السلام، وقميص عثمان، وعمر بن الخطاب، وهارون الرشيد، والخوارج، وأبي نواس، والحسين، وكربلاء، والحمراء، والبراق، وشعرة معاوية.

وقد سبقت الإشارة إلى أن الديوان الأخير – «أقوال جديدة عن حرب البسوس» – لحمة بنيته الفنية وسداها شخصيات حرب البسوس.

أما ديوانه قبل الأخير «أوراق الغرفة (8)» وقد صدر بعد موته أيضا فتطالعنا منه وجوه : ابن نوح، قاضي القضاة، سائس خيل الأمير، نوح عليه السلام، صلاح الدين الأيوبي، صقر قريش (عبدالرحمن الداخل)، امرأة العزيز ونسوة المدينة، جعفر بن ابي طالب، بنات الأنصار، كعب بن زهير.

وقد نجح الشاعر في ان يجعل كل هذه الوجوه التراثية تعانق أدق دقائق الهم العربي المعاصر وتتفاعل معه وتعبرعنه وتستثير لدى المتلقي أعلى درجات التجاوب مع خطاب الشاعر الذي أدرك مدى ما يمكن أن يحققه توظيف هذا التراث المشترك من استجابة لدى المتلقين، وكان قد لجأ في بعض مراحل رحلته الشعرية إلى استرفاد بعض التراثات الأخرى خارج إطار التراث العربي الإسلامي، بما في ذلك التراث الفرعوني القديم، الذي استعار منه بعض الوجوه التاريخية والأسطورية مثل أحمس وإيزيس وأوزوريس، بالإضافة إلى التراث الإغريقي والروماني القديم الذي استعار منه شخصيات وأحداث مثل بنيلوب وسبارتاكوس وطروادة، وبعض تراثات الكتاب المقدس مثل شخصية المسيح عليه السلام، ويوحنا المعمدان، وسالومي، ويوسف، وزليخا... الخ، ولكنه لم يلبث أن أدرك أن كل هذه التراثات – بما فيها التراث الفرعوني – لا تستثير في وجدان المتلقى أي استجابة، وقد عبر عن هذا الإدراك في أكثر من حديث أجري معه؛ ففي حديث له مع جمال الغيطاني نشر في جريدة «الثورة» العراقية في 76/9/30، وأعيد نشره في كتاب «أحاديث أمل دنقل» يقول :«كل التراث المصري القديم أصبح مجرد معابد وهياكل قائمة في الصحراء لا تحمل انعكاسا وجدانيا حقيقيا على مشاعر الناس... سألت نفسي عن جدوى الاهتمام بتراث ثقافي لا يعيش إلا في دائرة العقل؟! إذن يمكننا القول إن التراث الحقيقي الذي يعيش في وجدان الناس هو التراث العربي الذي يأخذ أحيانا شكل التراث الإسلامي»[31].

وفي حديث له مع اعتماد عبدالعزيز نشر في مجلة «إبداع» عدد اكتوبر 1983 بعد وفاة الشاعر ولعله كان آخر حديث يدلي به، يقول : «كل الذين كانوا ينادون بأن مصر مصرية فقط، أو مصر التي تنتمي إلى حوض البحر الأبيض حدث إحياء لهم، ووضعوا من جديد في غرفة الإنعاش ليصبحوا أعلاما للثقافة الجديدة، برغم أنهم انتهوا وكفوا عن الإبداع نهائيا وحدث تركيز إعلامي عليهم، مما أدى بالتالي إلى أن يشعر الإنسان العربي بالعقم؛ لأن مصر بطبيعتها وثقافتها وإسلامها وأبطالها القوميين هي دولة عربية فالمصري يعتبر أن بطله الوجداني خالد بن الوليد وليس أحمس»[32].

وبمقدار عمق ادراك الشاعر لما تمتلكه معطيات التراث العربي والإسلامي من رصيد وجداني في أعماق المتلقي العربي، كان يدرك أيضا الوظائف الفنية والنفسية لاستدعائه هذه المعطيات؛ يقول في حديث له مع نبيل سليمان نشر في الملحق الأدبي لجريدة «الثورة» السورية في 1977/5/12: «ان الهدف الرئيس من العودة إلى التراث ليس هدفا فنيا فحسب، وإنما هو في جوهره إيقاظ الشعور بالانتماء إلى أمة، إيقاظ الشعور بأصالة الحضارة»[33] ويقول في حديث آخر له مع جهاد فاضل، نشر في مجلة «آفاق عربية» بغداد، عدد تشرين الثاني:1981 «أنا أعتقد أن العودة إلى التراث هي جزء هام من تثوير القصيدة العربية، وهذا الاستلهام يلعب دورا هاما في الحفاظ على انتماء الشعب لتاريخه، ولكن يجب التنبيه إلى أن العودة للتراث لايجوز أن تعني السكن فيه، بل اختراق الماضي كي نصل إلى الحاضر استشرافا للمستقبل»[34].

ولذلك لم يأل الشاعر جهدا في توظيف كل عناصر التراث هذا التوظيف الواعي لتحقيق هذا الهدف المزدوج: الفني والوجداني.

في قصيدة بارعة له بعنوان «الخيول»[35] يوظف الشاعر الخيول بكل ما ارتبطت به في الوجدان العربي من مشاعر العزة والزهو والانتصار بسبب دورها المجيد في الفتوح والمعارك، ومن خلال المقابلة بين هذه الدلالات المختزنة في اللاشعور العربي الجمعي وبين ما آل إليه أمر الخيول في الواقع العربي المعاصر يبرز الشاعر مدى الهوان والانحدار الذي وصل إليه الحاضر العربي، ويثير في النفوس الزهو والاعتزاز

بالماضي المجيد، لا لكي نسكن فيه كما يقول الشاعر، وإنما لكي نخترقه وصولا إلى الحاضر، لكي نصنع مستقبلا موازيا لذلك الماضي وجديرا بالانتساب إليه.

يقول الشاعر في بداية القصيدة مصورا أمجاد الماضي من خلال تصويره لدور الخيول فيه:

الفتوحات في الأرض مكتوبة بدماء الخيول

وحدود الممالك

رسمتها السنابك

والركابان ميزان عدل، يميل مع السيف حيث يميل

وينتقل الشاعر بعد ذلك مباشرة إلى الطرف الآخر للمفارقة التي أقام عليها بنية القصيدة بإبراز الوجه الآخر للخيل، الوجه المعاصر الذي فقدت فيه الخيل دلالات الازدهاء والشموخ، وهو يبدأ في تصوير ذلك الوجه عن طريق السلب، حيث يسلب عن الخيل – في صورتها المعاصرة – ما ارتبطت به في الوجدان العربي المسلم من دلالات القوة والانتصار حتى لقد أقسم الله سبحانه وتعالى بها في القرآن الكريم في سورة سميت بإحدى صفات الخيل وهي «سورة العاديات»: (والعاديات ضبحا، فالموريات قدحا، فالمغيرات صبحا).

والشاعر ينفي عن الخيل المعاصرة التي تمثل الطرف الآخر للمفارقة صفات الخيل التي أقسم الله سبحانه وتعالى بها في سورة العاديات:

اركضي أو قفي الآن أيتها الخيل:

لستِ المغيرات صبحا

ولا العاديات كما قيل ضبحا(36)

وعقب ذلك يعدل الشاعر عن أسلوب السلب ويلجأ إلى تقديم مجموعة من الصفات والسمات التي تميز الخيل المعاصرة، وتثير في النفس معاني الأسى المرير؛ فلم تعد هذه الخيل تخيف أحدًا حتى الأطفال وتدفعهم إلى مجرد التنحي عن طريقها،

وأصبح جنود الحرس يحاولون بعث الروح في جسد الذكريات الهامد فيستخدمون الخيل في مواكب الاحتفالات لتحمل الطبول التي يدقون عليها، وصارت الخيل صورًا باهتة أو هياكل محنطة في المتاحف، أو تماثيل من الحجر يمتطيها الأبطال التاريخيون وتزدان بها الميادين، أو أراجيح من الخشب يلهو بها الصغار، أو دُمىً من الحلوى يشتريها أبناء الأغنياء في مناسبة المولد النبوي، على حين يكون نصيب الأطفال الفقراء صنع دمى من الطين لهذه الخيل، أو وشما على الأذرع لا حياة فيه...

ولا طفل اضحى

إذا ما مررت به يتنحى

وها هي كوكبة الحرس الملكي تجاهد أن تبعث الذكريات

بدق الطبول

اركضي كالسلاحف

نحو زوايا المتاحف

صيري تماثيل من حجر في الميادين

صيري أراجيح من خشب للصغار الرياحين

صيري فوارس حلوى بموسمك النبوي، وللصبية الفقراء

حصانا من الطين

صيري رسوما ووشما تجف الخطوط به مثلما جف في رئتيك الصهيل.

ولا يفتأ الشاعر يفتنّ في التقاط الملامح التي تحدد الوجه المهزوم الخائر المعاصر للخيل بعد أن حدد وجهها التراثي المجيد في مجرد لقطات سريعة مركزة تُفجر في وجدان المتلقي كل ما ارتبط بالخيل من دلالات الانتصار والقوة والشموخ والنبل وهو نبع غني زخار يكفي لتفجيره هذه الاستدعاءات السريعة المركزة التي بدأ الشاعر بها القصيدة ليتم بعد ذلك الحوار والتفاعل بين هذا الوجه الناصع وبين الوجه المعاصر الذليل الذي تتبع الشاعر بدأب وعبقرية دقائق ملامحه ليثير عن طريق ذلك كله الإحساس بالمفارقة الأليمة في نفس المتلقي، ليصبح أكثر وعيا بماضيه وحرصا على الانتماء إليه، ويصبح في الوقت ذاته أكثر ضيقا بحاضره وحرصا على تجاوزه إلى مستقبل أكثر عزة، مستقبل يطاول الماضي ولا يسكنه.

والتناسب الطردي بين الانشغال بالهم القومي والعودة إلى التراث واضح في دواوين الشعراء السودانيين وضوحه في دواوين إخوانهم المصريين، ولو أخذنا ديوان «بكائية على بحر القلزم»[37] لسيد أحمد الحردلّو نموذجا، وهو واحد من أكثر الدواوين السودانية احتضانا للهم العربي وحفاوة به نجد الاستدعاءات التراثية العربية تطالعنا من كل قصائد الديوان، وتتراوح هذه الاستدعاءات ما بين إشارة تراثية عابرة يوظفها الشاعر توظيفا رمزيا في صورة جزئية وبين بنية مركبة تتألف من مجموعة من العناصر التراثية وتمثل إطارا متكاملا لقصيدة.

في قصيدة «سفر الخروج» التي يتحدث فيها عن أحزان بيروت بعد ان انتهكها اليهود وطردوا المقاومة الفلسطينية منها يقول الشاعر:

ها هي بيروت عبر المنارات والموج تغرق في حزن أرملة

بقروا بطن فارسها، مضغوا كبده....[38]

فيستدعي ما تم في غزوة أُحد من بقر بطن حمزة رضي الله عنه بعد استشهاده، وإخراج كبده، وقيام هند بنت عتبة بمضغها، تشفِّيا مما فعله بأهلها في غزوة بدر، وتتكرر هذه الإشارات التراثية السريعة في أكثر من قصيدة.

ولكنه يبني قصيدتين من أهم قصائد الديوان بناء لحمته وسداه التوظيف الرمزي لبعض معطيات التراث؛ أولاهما هي قصيدة «الماضي والمضارع»[39]، وواضح من العنوان طبيعة البنية التراثية للقصيدة، والشاعر يقصد بالمضارع الحاضر العربي في مقابل الماضي، حيث يبني القصيدة على تفجير مفارقة ساخرة مريرة بينهما؛ ففي المقطع الأول من القصيدة يسأل الخزرج:

يا معشر الخزرج

صفوا ليَ الحرب

كيف تقاتلون من يبدأ بالعداء

ويستبيح مدن الأطفال والنساء

قال كبيرهم:

نرميه بالنبل وبالرماح، ثم نمشي بالسيوف حتى يسقط

الأعجل منا أو من العدوّ

فنحن أهل حرب.

وحين يتجه في مقطع القصيدة الثاني إلى العرب المعاصرين (من الخليج الثائر إلى المحيط الهادر) بالسؤال نفسه يكون الجواب:

قال خطيبهم:

نحرض الجرائد الصفراء

ونعرض السيوف في المذياع والتلفاز

ونُحسِن القصائد العصماء

ثم نجلد البعض

فبعضنا جاسوس

وبعضنا كابوس

وبعضنا ينخر فيه السوس

أما القصيدة الثانية «بكائية على بحر القلزم»[40] وهي آخر قصيدة في الديوان، وأطول قصيدة فيه أيضا، وهي التي استمد الديوان منها عنوانه، فتتضح لنا بنيتها التراثية من العنوان حيث اختار الشاعر للبحر الأحمر الاسم الذي شاع له في التاريخ العربي «بحر القلزم»، وبناء القصيدة يقوم على نفس المفارقة التي قام عليها بناء القصيدة السابقة بين الماضي المجيد المنتصر يوم كانت:

.... السفن العربية تنشر فوق البحار القلوع

تعود محملة بالتوابل والعاج والأبنوس من الهند والبونت

طالعة في اعالي البحار

وهابطة في المرافىء بالفوز والربح والانتصار

ويوم كان:

.... رمل السواحل متكئا فوق سجادة العربي، اشاهد وجه عليّ،

وخالد بن الوليد، وطارق بن زياد، وايوب مصر، وعنترة العبسي

اشاهد جيشيَ لا تغرب الشمس فوق مضاربه[41]

وبين الحاضر المهزوم بعد أن استباح الغزاة السواحل العربية والمدن العربية وكل المقدسات العربية والإسلامية:

ها هم على ساحليك يعودون؛ رومًا، وفُرْسا، بطالمة، ويهود
وها هم بنجران ذات الأخاديد، و (النار ذات الوقود)
وها هو أبرهة الحبشيُّ يحاصر مكة بالمنجنيق، وبغداد حاضرة الشرق
مذبوحة للوريد
وها هي كل مداخلك الآن مسدودة بالمغول، وكل مخارجك الآن محروسة بالتتار.

وقد ولع الشعراء الذين عبّروا عن الهم القومي بتوظيف هذه المفارقة بين الماضي والحاضر، وعلى الرغم من وحدة الأساس الفني الذي تقوم عليه هذه المفارقة، ووحدة الوظيفة النفسية لها فقد تعددت أطرها وصورها بتعدد الشعراء الذين وظفوها، بل بتعدد القصائد التي تقوم على هذه المفارقة لدى الشاعر الواحد كما اتضح من النماذج التي عرضناها.

ولعله اتضح من وقفتنا التي طالت أمام هذا البعد من أبعاد القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان – وهو الهم القومي – الارتباط الوثيق بين مرجعية المضمون ومرجعية الشكل في هذه القصيدة.

2- البعد الاجتماعي؛ صوره وروافده:

شغل الاهتمام بالبعد الاجتماعي الشعراء العرب المعاصرين في كل من مصر والسودان منذ بداية المرحلة التي حددناها، بل قبل هذه البداية بكثير، فموقف الشاعر من قضايا مجتمعه وهمومه يعد بعدا أساسيا من أبعاد الرؤية الشعرية لدى الشعراء العرب عموما منذ بداية عصر النهضة، مع تفاوت متوقع في درجة هذا الاهتمام ومرجعيته ما بين مرحلة وأخرى، وما بين طائفة وأخرى، بل ما بين شاعر وآخر؛ فمن الطبيعي أن يكون لكل أيديولوجية رؤيتها الخاصة وتصورها الخاص لقضايا المجتمع، ومن الطبيعي أن يعبر كل شاعر ينتمي إلى فكر سياسي أو اجتماعي ما عن موقف الفكر الذي ينتمي إليه من هذه القضايا، بل حتى أولئك الشعراء الذين لا ينتمون إلى اتجاه فكري معين لابد أن يكون لهم أيضا موقفهم الخاص من قضايا المجتمع

ومشكلاته وهمومه، ونتيجة لهذا كله تعددت الرؤى، وتعددت المرجعيات بالنسبة لهذا البعد من أبعاد الرؤية الشعرية، وتعددت من ثم التجليات.

على أننا مع تعدد الروافد وتنوعها يمكننا أن نرصد الأثر الواضح لتأثير الواقعية الاشتراكية في هذا المجال، وخصوصا في فترة البداية، حيث وصل تأثير أدبياتها حتى إلى أولئك الشعراء الذين لم يكن لهم انتماء ماركسي.

أما الشعراء الذين كان لهم انتماء ماركسي معروف سواء في مصر أم في السودان فمن الطبيعي أن تكون الواقعية الاشتراكية وفلسفتها ومبادئها هي المرجعية الأساسية لشعرهم في هذا المجال، ومع احترام جميع هؤلاء الشعراء لهذه المرجعية فقد حاول بعضهم أن يدير معها نوعا من الحوار - الفني على الأقل - وأن يتمثل مبادئها تمثلا واعيا ثم يعيد إفرازها في صورة تلائم مجتمعه، ولا تمحو خصوصية رؤيته، على حين اكتفى البعض الآخر بترديد الشعارات الاجتماعية والسياسية التي يرفعها شعراء الماركسية وكتابها ونقادها العالميون، حتى سقطت هذه الشعارات في هوة الابتذال لفرط تكرارها والإلحاح عليها.

وكان شعراء السودان - في مرحلة البداية - أوضح تأثرا من شعراء مصر في هذا المجال، وقد تجلى هذا التأثر أوضح ما يكون في ديوان «قصائد من السودان»[42] للشاعرين جيلي عبدالرحمن وتاج السر الحسن، حيث انشغل الشاعران في هذا الديوان بتبني الموضوعات التي دأب الأدب الماركسي على الانشغال بها، من تصوير حياة البسطاء من العمال والفلاحين، ومظاهر كدحهم وشقائهم وبؤسهم، وجشع الطبقات العليا المستغلة ونهبها لثمار كدح أولئك البؤساء، مع التغني بالغد المشرق المنتظر الذي ينتظر اولئك المكافحين، وتمجيد كفاح الشعوب وتمردها ضد القهر والاستغلال والاستعمار، والتغني بالسلام... وغير ذلك من الموضوعات التي لا تني تطالعنا من الخطاب الأدبي الماركسي، وخصوصا في مرحلة الخمسينيات التي شهدت ذروة تأثير الفكر الماركسي على الشعراء العرب - والأدباء العرب عموما - والتي كان ديوان «قصائد من السودان» من أوضح ثمارها.

في هذا الديوان تتعدد قصائد الشاعرين التي تصور مظاهرة حياة البؤس التي تعيشها الطبقات الفقيرة الكادحة سواء في المدينة أم في القرية، وتتحدث عن مظاهر كدهم وتعبهم الذي لا يجنون من ثماره شيئا، وإنما تجني الثمار الطبقة المستغلة، كما تتردد في هذه القصائد الكثير من مفردات معجم الخطاب الأدبي الماركسي، كما تطغى على هذه القصائد نبرة تقريرية زاعقة نلمسها في الكثير من النتاج الشعري للشعراء الماركسيين في هذه الفترة، حيث شغلهم الاهتمام بالمضمون عن تجويد الجانب الفني والعناية به.

في أولى قصائد الديوان «شوارع المدينة[43]» يصور جيلي عبدالرحمن في صورة تقريرية مباشرة حياة العمال في الأحياء الفقيرة بالمدينة، ومايسود هذه الحياة من شظف ومسغبة وما يسفحونه من عرق ويبذلونه من جهد يحصد الأغنياء ثماره:

شوارع المدينة المخضوبة البيوت بالدخان والزيوت

حاراتها الجرداء في أحنائها الشقاء

واليأس والرجاء

والحزن والسرور

قهقهة «الشغيلة» المحنية الظهور

محمومة الصدور

ترن كالصخور

في مصنع يدور

وتبعث الأضواء للقصور للفجور

تشيد الجسور والرخام

لكن على الرغم من كل هذا الشقاء وهذا البؤس فإن هؤلاء المكافحين – وتلك قيمة أساسية في الخطاب الماركسي – مصرون على مواصلة الكفاح، واثقون من نصرهم الحتمي في النهاية، ومن أن الغد لهم، حيث يختم الشاعر القصيدة و:

شوارع المدينة المخضوبة البيوت بالدخان والزيوت

تعيش في أعماقها، تعيش لا تموت

ويواصل جيلي تصويره لحياة الفقراء في المدينة في قصيدة «أطفال حارة زهر الربيع»[44] لينتقل بعد ذلك إلى حياة الفلاحين في قصيدة «الفجر في قرية»[45] وقصيدة «عزاء في قرية»[46] ولكن في صورة أقل تقريرية ومباشرة وأقرب إلى روح الشعر من القصيدتين السابقتين، يقول مثلا في قصيدة «عزاء في قرية»:

وتلوح أكوام المنازل وهي ترقد كالفؤوس

صدئت كحظ النائمين بها، وشاخت كالنفوس

وتراقصت كواتها بالضوء، كالأمل العبوس

ويختم القصيدة بالأمل نفسه الذي ختم به القصيدة السابقة، ولكن في نبرة أكثر شفافية، وأغنى بالقيم الشعرية:

ودلفت والقمر الطروب يذيب أحزان الشجر

والظلمة الدكناء تخلي الدرب، يرغمها القمر

تنسلّ والنور الدفوق يسوقها بين الحفر

وتماوجت في خاطري صور الصباح المنتظر

أما تاج السّر فيصور في قصيدة «عطبرة»[47] التي تكاد تتحول إلى بيان ماركسي كدح أبناء هذه المدينة رغم حياة البؤس التي يعيشونها، ويتغنى بأسماء بعض الرموز الماركسية السودانية:

مدينة الحديد واللهيب

مدينة الشغيلة الأحرار والنضال

تناثر ت من حولها المداخن الطوال

....

وعندما تقبّل المطارق السندان

وتنزف الدماء

ويستطيل اليوم كالظلال في الغروب

تعود أذرع الرجال

تمتد ما وراء عتمة البحار

تعانق العمال في مصانع النسيج

في لانكشير

وغلبة ملامح الخطاب الماركسي على القصيدة أوضح من ان تحتاج إلى اشارة. أما تصويره لحياة الكادحين في القرية فيطالعنا من أكثر من قصيدة في الديوان، مثل قصائد «الكاهن»[48] و «القمر»[49] «والكوخ»[50] وغيرها.

وقد ظل الشاعران في دواوينهما التالية أصدق معبرين عن المرجعية الواقعية الاشتراكية للبعد الاجتماعي في رؤية الشاعر السوداني المعاصر وإن كانت رؤيتهما في الدواوين التالية قد أصبحت أكثر شفافية وإنسانية وبعدا عن المباشرة والتقريرية، وخاصة لدى الشاعر جيلي عبدالرحمن الذي عانق البعد الاجتماعي في رؤيته الشعرية في دواوينه الأخيرة أبعادا أخرى أكثر رحابة وعمقا، بحيث أصبح البعد الاجتماعي في هذه الرؤية مجرد خيط شعوري أو فكري في نسيج شعري معقد.

في قصيدة «هجرة إلى جنان الخبز»[51] من ديوان «بوابات المدن الصفراء» التي يهديها إلى محجوب عثمان عبدالرحمن يتخلى البعد الاجتماعي عن تجسداته الزاعقة المباشرة التي كانت تطالعنا من «قصائد من السودان» وينساب رقراقا ممتزجا بمجموعة من الأبعاد التاريخية والوجدانية التي تضفي عليه عمقا ورحابة كنا نفتقدهما في قصائد الديوان الأول:

كقامة النخيل يا طرهاقة

والصبر صمت الناقة

إن معابد الصحارى النوب

في جهنم تذوب

....

الحلم لا ينساب مثل هاتف الظلال

تهد قامتي العنزات والعيال

والخلد بعد اللحد والجنائن الخفاقة

في قهوة بحي عابدين

النوب يحتسون الشاي من سنين

نحن الفراعين.. الخدم

يا أيها المتوج الجبين

والنخيل تضطرم

على قصور السادة، القوّادة، الرقراقة

وطرهاقة – كما يقول تعليق للشاعر على الاسم – من أشهر ملوك النوبة، وقد اختار الشاعر النطق الشعبي للاسم. وهكذا لا يني البعد الاجتماعي يطالعنا خفيا وادعا من بقية قصائد الديوان.

أما تاج السر فظلت رؤيته الاجتماعية – رغم ما اكتسبته من شفافية وعمق – أسيرة النبرة الخطابية الزاعقة في بعض جوانبها، وظلت بعض القصائد التي تجسِّد هذه الرؤية يغلب عليها ترديد الشعارات الماركسية المباشرة؛ ففي قصيدة «أكتوبر»[52] مثلا من ديوان «القلب الأخضر» يعلو صوت الشاعر بمثل هذه الهتافات:

أكتوبر عدت كما انطبعت في البحر تصاوير حمامة

غصن الزيتون على المنقار وطيف حياة وسلامة

لينين الخالد وجه العصر وروح الشعب المقدامة

انفاس عادت أفراحا وغناء نسمع أنغامه

******

أنا من إفريقيا بلدي تشويها نيران الأصفاد

لكنّ يديّ السوداوين تمردتا عبر الوادي

عانقنا موسكو والصين وكل بلاد الأمجاد

وتظل هذه النبرة العالية تدق أسماعنا من معظم قصائد الديوان التي يمكن من خلال تصفح عناوينها أن نسمع أصداء هذه النبرة : «أضواء على الظلام» «فلتتحرر

أنجولا» «إلى شعبي» «الأحلام الميتة» «المدينة العتيقة» «إلى الرفاق الأميركيين» «أغنية آسيا وإفريقيا» «الشاعر والطغاة» «إلى موزمبيق» «نحن واللافتة»[53].

وإلى جوار هذين الشاعرين اللذين كان نتاجهما النموذج الأظهر للتأثر بالواقعية الاشتراكية نجد مجموعة أخرى من الشعراء الرواد للقصيدة السودانية المعاصرة تأثروا على نحو أو آخر بمبادىء الواقعية الاشتراكية وشعاراتها ولكن لم يبلغ تأثر خطابهم الشعري بها وبأدبياتها ما بلغه تأثر شعر جيلي وتاج السر. ومن هؤلاء الشعراء محيى الدين فارس ومحمد الفيتوري وصلاح أحمد ابراهيم ومحمد المكي إبراهيم وسواهم من الذين شغلهم الهم الاجتماعي على تفاوت في مدى انشغالهم بهذا الهمّ من ناحية، ومدى تأثرهم بالواقعية الاشتراكية من ناحية أخرى.

ويقول الدكتور عبده بدوي في كتابه القيّم عن «الشعر في السودان» عن هذه المجموعة من الشعراء، وعن سر اتجاههم إلى الواقعية الاشتراكية «عاشوا جميعا في الخمسينات، وتعاطفوا مع الواقعية الاشتراكية بحكم ظروف الفقر التي كانت تحكم حياتهم، وانبهارًا بهذا الاتجاه الذي كان يستهوي الشباب بعد توقف الحرب، فقد كان هؤلاء الشبان راغبين في تغيير حياتهم وفي تغيير ظروف الحياة من حولهم، ومن ثم رأيناهم يوغلون في هذا الاتجاه على مستويات، فهم جميعا قد أسهموا في تقديم الواقع الكريه الذي كان يحيط بهم، وهم جميعا قد تغنوا بالعدالة الاجتماعية، وبانتصارات تحت رايات الثورات، وبالأمل في التغيير. وقد وقف وراءهم بعض النقاد الذين يمثلون هذا الاتجاه مشجعين ومبشرين بشعر جديد يولد من معاناتهم الحقيقية»[54].

ويقول خالد حسين أحمد عثمان عن نفس المجموعة وتوجهها الفني: «ظهرت في الخمسينات في مرحلة ما بعد الحرب مدرسة عرفت آنذاك بالواقعية الاشتراكية، وقد كان بروز المعسكر الاشتراكي كتحد عظيم للعالم الراسمالي التقليدي بعد الحرب قد ألهب مشاعر كثير من المثقفين الذين كانوا يناضلون ضد الاستعمار، ووجدوا في هذه القوى الجديدة حليفا ضد هجمة الغرب، وقد كان نواة هذه المدرسة في الشعر السوداني مجموعة من الشبان الذين كانوا يدرسون في مصر؛ ومن أبرز هؤلاء الشبان

كان جيلي عبدالرحمن، تاج السر الحسن، محمد مفتاح الفيتوري ومحيى الدين فارس ومبارك حسن خليفة. وقد احتفى بهؤلاء الشبان دعاة الواقعية الاشتراكية في مصر وفي العالم العربي واحتضنوهم، ولم تكن هذه المجموعة تتميز بتوجهها الاشتراكي وحده، وإنما تتميز بأنهاأول مجموعة من الشعراء السودانيين تتبنى الأشكال الشعرية الجديدة التي كانت قد بدأت تظهر كتيار في العالم العربي»[55].

أما في مصر فقد سبق التأثر بالواقعية الاشتراكية تأثر الشعراء السودانيين ببضع سنوات، بل إن الشعراء والأدباء المصريين المنتمين إلى الواقعية الاشتراكية أمثال كمال عبدالحليم ومحمود أمين العالم وزكريا الحجاوي وغيرهم كانوا هم الذين احتضنوا مجموعة الشعراء السودانيين من رواد القصيدة العربية المعاصرة الذين عاشوا في مصر فترة من حياتهم، ونشروا نتاجهم الأول فيها برعاية الكتاب والنقاد والشعراء الماركسيين كما سبقت الإشارة الى ذلك.

ولكن ينبغي التنويه إلى أن تأثير الواقعية الاشتراكية في نتاج الشعراء السودانيين كان أوضح منه في شعر المصريين الذين سبقوهم إلى التأثر بالواقعية الاشتراكية، كما نرى لدى الشاعر الكبير عبدالرحمن الشرقاوي الذي كان أحد رواد التجديد في مجال القصيدة العربية المعاصرة في مصر، ويذكر اسمه إلى جانب أسماء صلاح عبدالصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وغيرهما، وإن كان تأثيره في هذا المجال لم يبلغ قوة تأثيرهما، بسبب توزع اهتمامه على عدة مجالات إبداعية كالرواية والقصة القصيرة والمسرحية وغيرها، وقد بلغ في بعض هذه المجالات – وبخاصة في مجال المسرحية والرواية والتراجم الإسلامية – شأواً رفيعا ومتميزا أخمل ذكره في مجال الإبداع الشعري.

وقد كان البعد الاجتماعي في شعر الشرقاوي يمتزج دائما بالبعد السياسي، وكان يغلب على خطابه الشعري مهاجمة الامبريالية الأميركية، وكشف زيف دعاواها الديمقراطية وفضح نزعتها الاستعمارية. وقصائده في هذا المجال تغلب عليها نبرة إدانة عالية، وجنوح إلى المباشرة والتقريرية.

وقد كتب قصيدة طويلة بعنوان «رسالة من أب مصري إلى الرئيس الأمريكي» تعد من أوائل القصائد التي كتبت على نظام الشعر الحر، حيث كتبها في باريس عام1951 وإن كانت لم تنشر إلا في عام1953 حيث صدرت في كتيب مستقل في القاهرة، ثم في بيروت تحت عنوان «خطاب مفتوح من أب مصري إلى الرئيس ترومان»(56).

وفي هذه القصيدة ترتفع نبرة الإدانة للرئيس الأمريكي حتى تقف على مشارف الهجاء:

كفى أيها الهمجيّ الرهيب

ويا لفحة من بقايا ذنوب

ويا خفقة من هوىً الغروب(57)

كما تتفشى فيها الخطابية والثرثرة التي تعد سمة من سمات شعر الشرقاوي الغنائي، فهو مثلا يسرد علينا بداية تعرفه بروسيا من خلال حوار عاصف دار بينه وبين مدرس الجغرافيا عندما كان طفلا – حول خريطة روسيا في الأطلس الجغرافيّ، ويصور لنا مدى انزعاج مدرس الجغرافيا ومدى غضبه لسؤاله الطفلي البريء عن عدم شرحه لجغرافية روسيا، حيث يدور بين الطفل والمدرس هذا الحوار الذي تطغى عليه النثرية والثرثرة:

وندرس جغرافيا ذات عام، ونعرف كل مناخ الدول

وألمح في أطلسي دولة، ومن فوقها حمرة تشتعل

ولم يك أستاذنا قد اشار إليها، وقد فرغ المنهج

فخيل لي أنه قد نسي

وقلت له: قل لنا ما المناخ، وكيف التضاريس في روسيا

فقال وقد جحظت عينه من الرعب: ما تلك يا أهوج؟

وخيل لي أنني قد غلطت، فقلت : أليس اسمها روسيا؟

فزمجر وهو يقول : اخرسِ

فلم أنبسِ(58)

والقصيدة بعد ذلك حافلة بالحديث عن جرائم أمريكا وشرورها التي غطت أرجاء العالم.

وبعد أكثر من ربع قرن يعاود الشاعر الكرة مرة أخرى فيكتب قصيدة مطولة أخرى بعنوان «رسالة إلى جونسون» في أعقاب هزيمة 1967، وكان جونسون أيامها رئيسا للولايات المتحدة التي دعمت إسرائيل - كشأنها دائما - حتى استطاعت أن تلحق بالعرب هذه الهزيمة الثقيلة. وفي هذه القصيدة تعلو النبرة وتمتد حتى تقتحم حدود الهجاء والسباب الصاخب:

أنا لست اقرئك السلام، فلا سلمت

ولأنت اقسى لعنة كتبت على قدر السلام

ولأنت وصمة عصرنا الوضاء، وصمته الزرية

يا عار دنيانا تخلف من عصور البربرية

من اي أغوار الجحيم اتيت؟! ويحك، لم اتيت؟!

من اي كهف مذنب الظلمات جئت؟ وكيف جئت[59]

ومعظم قصائد الشرقاوي التي ترصد هذا البعد الاجتماعي تدور حول كفاح الشعوب، وتضحياتها جموعا وافرادا من اجل حريتها، ومن أجل صنع غدٍ أفضل، ومعظم قصائده المنشورة في مجموعتيه «من أب مصري وقصائد أخرى» و «تمثال الحرية وقصائد منسية» تدور حول تجربة السجن التي عاشها قبل الثورة وبعدها.

على أننا نجد الرؤية الاجتماعية أكثر تبلورا وتحددًا لدى بعض الشعراء المنتمين إلى الواقعية الاشتراكية في مصر أمثال محمود أمين العالم ومحمد مهران السيد ونجيب سرور، وسواهم؛ حيث يكثر في شعر هؤلاء الحديث عن الطبقات المسحوقة، وكفاحها، وعن الطبقات الاجتماعية وضرورة إزالة الفوارق بينها؛ يقول محمود أمين العالم في قصيدة «أغنية»:

من زيف وجه الحق، وابطل وجه الباطل

هو من كفر بان الإنسان سواء

هذا بيت الداء

قالوا: بل هذا محو للحرمات

لفروق الطبقات

قلنا: لا حرمات أزلية

لا طبقات أصلية

في النفس الإنسانية

بل حرمات طبقات مصنوعة

موضوعة(60)

ويقول في موضوع آخر من نفس القصيدة ساخرا من هذا التفاوت الظالم بين إنسان يربح وإنسان يكدح، أو على حد تعبيره إنسان الربح وإنسان الكدح:

هيا نرجع للحسبة

لنحدد بالدقة ميزان النسبة

فنقول بإنسانين اثنين:

إنسان الربح، وإنسان يكدح كي يربح إنسان الربح

إنسان الربح، وإنسان الكدح(61)**... الخ**

والديوان في مجمله عبارة عن قصيدة واحدة متعددة الأناشيد يحمل الديوان عنوانها «أغنية الإنسان» والمحور الأساسي للقصيدة هو رفض هذه الثنائية بين إنسان الكدح وإنسان الربح، رفض أن يشقى إنسان ويكدّ ويجوع ليتخم آخر ويكنز، وعلى الرغم من أن هذه مقولة إنسانية عامة فإنها من الأدبيات الأساسية للخطاب الشعري لشعراء الواقعية الاشتراكية ولها جذورها الفلسفية الأصيلة في نظريتهم.ويعلن الشاعر في المقطع الأخير لأغنيته الشاملة الذي يحمل عنوان «أغنية النهاية والبداية» أن أغنيته ستظل تتجدد مهما صادفها من عقبات وفرض عليها من تضحيات حتى:

يصبح كل الناس سواء

في أرض بكر

تتدفق بالتاريخ وبالشعر

والناس جميعا شعراء

وبهذا يتفجر مجد الإنسان الخلاق الأغنية

يبدأ تاريخ الإنسان «الفرد - الإنسانية»[62]

وفي ديوانه الثاني «قراءة لجدران زنزانة» يعزف الشاعر على الأوتار نفسها التي عزف عليها في ديوانه الأول لتصدر عنها تنويعات على نفس الألحان التي كان يعزفها في ذلك الديوان الأول؛ التغني بالإنسان وكفاحه، ورفض الظلم بكل صوره وأشكاله، وتصوير مظاهر البؤس والشقاء التي يفرضها القهر على طبقة دون طبقة.

ويمتزج في هذا الديوان البعد الاجتماعي بالبعد السياسي أو الوطني في بعض القصائد كما في قصيدة «حكاية مستحيلة» التي تصور نفسه فيها يجلس متهما أمام محقق مدقق مقطب رزين في اليوم السادس من شهر حزيران عام ألف وتسعمائة وتسعة وتسعين وهو يجيب على أسئلة المحقق:

جريمتي يا أيها المحقق المدقق الرزين أنني حزين

حسبت أنه في بدء عامنا الجديد ينبغي أن يسقط المطر

يطهر الأرض التي دنسها مستعمر قذر

حسبت أنه في بدء عامنا الجديد تشرق الشمس ويبزغ القمر

تستيقظ الحياة في أسرة الخذلان والحذر

يجري الهواء بالنقاء بالنماء في الحقول في العقول دونما حذر

وينزل الحكام عن موائد الحكم إلى منازل..قرى.. حفر

لما تزل في عصرنا تعيش في العصر الحجر

وتختفي المزايدات والمناقصات والمضاربات في سوق البشر[63]

وفي القصيدة الأخيرة من الديوان «العرس» يصور ما تلاقيه الطبقة الكادحة من ظلم وما تعانيه من شقاء، ولكنه على يقين من أن النصر لها في النهاية:

أتأمل ماءك يا نهر النيل

يتحدر من عين التاريخ دموعا

يتحدر من عيني رجل مجهول

يجلس في شطك يتضور جوعا

يستجدي الرحلة والقوت

وعلى خضرتك يموت

أتامل ماءك يا نهر النيل

يتحشرج في صدر الملاح

في صدر العامل والفلاح[64]...الخ

وواضح من النماذج السابقة أن شعر العالم يعاني من نفس العيوب التي تعاني منها معظم نماذج شعر الواقعية الاشتراكية – وأدبها عموما – والمتمثلة في غلبة المباشرة والتقريرية، والاهتمام بالمضمون على حساب البنية الفنية وإن حاول أن يستر الثرثرة اللغوية بنوع من استعارة التكنيكات الفنية من بعض الفنون الأخرى ، والاقتصاد في استعمال الشعارات التي شاع استخدامها لدى شعراء الواقعية الاشتراكية حتى ابتذلت.

وثمة صوت آخر من أصل الأصوات التي عبرت عن تيار الواقعية الاشتراكية في القصيدة العربية المعاصرة في مصر، ولكنه لم يلق ما هو جدير به من شهرة ومكانة لأنه اعتصم بكبريائه النبيل، لم يسفح كبرياءه على أعتاب ناقد أو كاتب، وعلى الرغم من إحساسه العميق بالغبن والمرارة لم يدفعه هذا الإحساس إلى أن يهبط يوما من آفاق ترفعه الشامخة، ذلك هو الشاعر محمد مهران السيد الذي يمتزج البعد الاجتماعي في رؤيته الشعرية بأبعاد الرؤية الأخرى، يتفاعل معها وتذوب ملامحه في ملامحها، ولذلك يندر أن نجد في خطابه الشعري تلك الشعارات الصاخبة التي تطالعنا من شعر الكثيرين ممن عبروا عن هذا التيار، إذا ما استثنينا بعض الصور التي كانت تطالعنا على استحياء من بعض قصائد مجموعاته الأولى، مثل قصيدة «شيء جديد» من مجموعة «بدلا من الكذب» التي يهديها إلى أرضنا الأم:

تلك التي درجت على النوم العميق

كسلى يغالبها النعاس فلا تفيق

وعلى لحون ربابة الماضي السحيق

وحنين مزمار سجين

من قلب آلاف السنين

وخوار أبقار عجاف

ورنين فأس في الضفاف

....

شيء جديد

ماذا هنالك من جديد؟

الأرض يوقظها الحديد

ويهزها «الجرار» في صخب عنيد[65]

فنهاية القصيدة تحمل نبرة خطابية لا تخطئها الأذن من تراث أدبيات الواقعية الاشتراكية ومثل ذلك يمكن أن يقال أيضا عن قصيدة «طوبى للحب» وإن كانت تنساب في نبرة أكثر شفافية وعذوبة وأقل ضجيجا وصخبا:

طوبى للساعات تعُدّ

وتشدّ

أطراف الغد

تتقدم لا تعرف غير المدّ

طوبى لضجيج الترس

يطحن أغلال الأمس

وخوار الهمس

ويطرز أعلام العرس[66]

ومثل ذلك أيضا يمكن أن يقال عن آخر قصائد المجموعة «رسائل في أغسطس» مثل المقطع السادس الذي يقابل فيه الشاعر بين وظيفة الشعر ووجهته في الماضي ووظيفته ووجهته في الحاضر؛ ففي الماضي:

الشعر كان لكل من صك النقود

وبنى على النيل القديم

قصرا بتقطيب الهموم

«كافور يا شمس الوجود»

أما في الحاضر فقد أصبح الشعر:

لعواطف الإنسان، للصاروخ، للقمر الجديد

ولعزم بنّائي السدود

لحمامة بيضاء في برج هناك بقريتي(67)

أما في المجموعات التالية فقد أصبحت رؤيته الاجتماعية أكثر وعيا وتحددًا، وفي الوقت ذاته أكثر بعدا عن التقريرية والمباشرة رغم بساطتها التعبيرية الواضحة؛ في قصيدة «عفوا، أنا لا أعطيك الحكمة» من مجموعة «ثرثرة لا أعتذر عنها» يخاطب الوطن معاتبا، ومحذرا... ومقدما له حكمته التي اكتسبها من تجربته الطويلة، والتي حاول أن يسترها بهذا العنوان المراوغ – فنيا – «عفوا.. أنا لا أعطيك الحكمة»:

زادك مذ كنت الدم

مذ شبت هذي الأرض عن الطوق

تشرب ما يرشح من تعب الأجساد الخشنة

وتعاف الأطباق المنزلقة من فوق..

صورة بارعة تنضح بالعتاب على موقف الوطن من أبنائه، حيث لا يعيش إلا على كدح الكادحين وعرقهم، أما كنوز المستغلين – الأطباق المنزلقة من فوق – فإنه يعافها، ومن ثم فإنه يرفع في وجهه صيحة تحذير من أن يفلت أولئك المستغلون واللصوص:

فلترفع رأسك يا وطني فوق اللجة ورذاذ الأيام الجهمة

ولتثبت عينك في قاع المرآة الحمراء

حتى لا تفلت منك وجوه عصابات المافيا

وهواة الانتيكات

والبذخ الهاروني المستورد

من صف السيارات البراقة كفصوص الماس

حتى السيجار، وعطر الليل المتشرنق داخل فقدان الإحساس(68)

وحتى عندما كانت تتردد في هذه المجموعة بعض الشعارات من أدبيات الواقعية الاشتراكية فإنه كان يغلفها بجو عاطفي رقراق وموسيقية عذبة ترطب بعض ما فيها من جفاف وجمود؛ ففي القصيدة السابقة نفسها يعبر عن حبه الدافق لبلاده في كل ظروفهاوأحوالها، مرددا بعض شعارات الواقعية الاشتراكية، لكن القارىء لا يكاد يحس - لفرط عذوبة الجو النفسي الذي يثيره الشاعر وفرط دفئه - بما في هذه الشعارات من خطابية وعلوّ نبرة:

وأنا أهواك شادوفا ومحراثا وفاسا ومواويل حزينة

ونجوعا لم تذق طعم السكينة

ورجالا يدفنون العمر في قلب «المكينة»

آه يا حبي الذي داسته أقدام العواهر

في اختلاجات الليالي المستكينة

....

يا بلادي (لك حبي وفؤادي)

مجلسا في الظل، أو منفى نحاسيّ الجدار

زورق يمضي الهوينى، أو حطاما في القرار(69)

ذلك هو تأثير الواقعية الاشتراكية في البعد الاجتماعي من أبعاد الرؤية الشعرية في القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان، على أن هناك تجليات أخرى لهذا البعد تستمد مرجعيتها من روافد أخرى غير الواقعية الاشتراكية، وبعض هذه التجليات ترتد مباشرة إلى مفهوم العدالة الاجتماعية في الإسلام، والقيم الاجتماعية التي تدعو إلى التعاون بين الناس، وفكرة المساواة التي تقوم على أساس «كلكم لآدم وآدم من تراب» وفكرة الحق المعلوم في أموال الأغنياء للفقراء وغير ذلك من القيم الإسلامية التي تعكس رؤية الإسلام الإنسانية للبعد الاجتماعي.

وممن صدروا عن هذه المرجعية في القصيدة المعاصرة في مصر الشاعر الكبير محمود حسن اسماعيل، وهو واحد من الشعراء الذي ظلوا يبسطون ظلهم العريض على كل حركات التجديد الشعري في مصر – بل في العالم العربي كله – على امتداد أجيالها وتياراتها. وقد كان لمحمود حسن اسماعيل منذ وقت مبكر رؤية اجتماعية واضحة على قدر كبير من التبلور، وهذه الرؤية ترتد – في بعض مكوناتها – إلى طبيعة التكوين الديني والريفي لفكر الشاعر ووجدانه، ولذلك نجد البعد الاجتماعي في قصائده كثيرا ما يمتزج بالبعد الديني امتزاجا فنيا بارعا، ويتمثل هذا الامتزاج «في الحرص على إبراز جوهر الإسلام الوضيء، وتنقيته مما قد يرين عليه من صدأ الزيف والتكلف والرياء، وإظهار طابعه الإنساني وعمق حرصه على كرامة الإنسان وسعادته ومن ثم فإننا نجد قصيدتين متتاليتين في الديوان [ديوان «لا بد»] تفضحان مظاهر التدين الزائفة التي تتستر برداء الإسلام وهي أبعد ما تكون عن الإسلام لكفرها بالإنسان وعدم إحساسها بهمومه ومتاعبه وآلامه. وأولى هاتين القصيدتين هي قصيدة «بين الله والإنسان» التي يدين فيها الشاعر أولئك «الذين دميت جباههم من السجود وعميت قلوبهم عن الإنسان» فاستغرقوا في مظاهر صلاة مرائية لم تفتح أعينهم على آلام الفقراء، ولم تجعلهم يدركون سر الدمعة التي يذرفها الفقير ليسقي بها خريفه العطشان»[70].

يقول الشاعر في هذه القصيدة:

إن كنت لا تعرف سر دمعة يذرفها الفقير

يسقي بها خريفه العطشان في لهاته المرير

فيزرع الوهم على جفونه بستانه النضير

ثماره دانية القطاف

ظلاله وارفة الضفاف

لكنها لا شيء حين ينحني ويبسط اليمين

حزينة مسكينة مقهورة الدعاء والأنين

تقول من حسرتها: رباه!

يا مسرعا في خطوه لله

خفقة قلب تنقذ الحياه

إن كنت لا تبصر هذا في خشوعك القرير

فاي شيء نحوه سبّابة كذابة تشير[71]

أما القصيدة الثانية فتحمل عنوان «قبّرة الإحسان» والشاعر يدين فيها «المرابين بالصدقات في خريف المساكين» كما يقول في تقديمه للقصيدة، أولئك الذين يبطلون صدقاتهم بالمن والأذى، ويظنون أنهم اشتروا الفقراء بما يدفعون إليهم من حقوقهم في مال الله الذي آتاهم.

وفي الدواوين التالية لديوان «لا بد» امتزج البعد الاجتماعي بالبعد الديني امتزاجا تامًا، وغلفت الرؤية الاجتماعية في هذه الدواوين غلالة صوفية رقراقة صارت الطابع العام لنتاج الشاعر في دواوينه الأخيرة كلها.

أما في دواوينه التي سبقت «لا بد» فكثيرا ماكان البعد الاجتماعي يتجلى مستقلا معبرا عن وعي اجتماعي مرهف اكتسبه الشاعر منذ بداية رحلته الشعرية نتيجة لنشأته الريفية، ومعايشته لمظاهر البؤس والشقاء التي كانت تغشى حياة الفلاحين الكادحين وأصناف الظلم التي كانوا يعانونها.

في ديوان «قاب قوسين» - وهو الديوان السابق على «لا بد» مباشرة في الصدور[72] نلمس التجليات المباشرة للبعد الاجتماعي في مجموعة قصائد مثل «جنازة الرق» و «ساعة مع الكوخ» و «أغنية من الكوخ» وغيرها.

في قصيدة «ساعة مع الكوخ» يصور الشاعر انتصار كفاح الكادحين على ظلم المستغلين وبغيهم، وهو يرمز للكادحين بالكوخ الذي عاد إليه الشاعر «فرأى ظلامه وأغلاله بقايا رفات، تتضوأ على زوالها كرامة الإنسان»:

سلاما تراب الكوخ، ما عدت صاغرا

لصولة جبار ولا خطو جائر

تفجّر فيك البعث من كل جانب
ودارت رحاه في الربى والمخاضر
وما عاد ركب البغي يمشي، كأنه
على وجهك المسكين رؤيا مجازر

....

يمصّ حشاشات الأجير ويرتوي
بدمع الحيارى من شقيّ وعاثر
ويسرق كحل العين إن شاء ظلمه
ولو كان خلقا في جفون الحرائر
ونهّاب أقوات يلمّ حصادها
ليتخم بالأسلاب جيب المقاصر
ينام قرير الظلم في بهو قصره
وغارسها المحروم بين الحظائر[73]

وإذا كان محمود حسن اسماعيل في مصر يمثل هذه القمة المتفردة التي لم تطاولها – أو في أفضل الأحوال لم تتجاوزها – قمة في كل محاولات التجديد في الشعر العربي المعاصر حيث ظل دائما محتفظا بمكانته المتفردة بالنسبة لكل حركات التجديد التي تبعته، فإننا نجد محمد المهدي المجذوب بالنسبة للشعر العربي في السودان يمثل نفس النموذج، فقد «عرف – كما يقول الدكتور عبده بدوي – كيف يمدّ ظله على كل التيارات»[74]. ويقول عنه خالد حسين أحمد عثمان «هو حقا نسيج وحده، وهو ولا شك أطول قامة في الشعر السوداني ماضيه وحاضره؛ هضم التراث وملك ناصيته، استوعب الإرث الصوفي، تشكلت داخله الذاتية السودانية انسيابا دون تعسف، وتجسد فيه المكان السوداني والإنسان السوداني بكل تفاصيلهما، فعل ذلك في سهولة ويسر»[75].

وقد درج المجذوب على تصوير الواقع الاجتماعي في الخرطوم في قصائد على قدر كبير من التفرد والطرافة، له قصيدة مطولة عنوانها «شحاذ في الخرطوم» نشرت

في كتيب مستقل [76] يقدم من خلالها تجربته مع شحاذ ضرير في بنية شعرية طريفة يمتزج فيها الجد بالهزل، والتألق التعبيري بالترخص والعفوية:

ووقف الشحاذ، في يديه صرخة وقرعة، وطمع منكسر الأنفاس
دموعه العمياء لم يسجلوا غناءها الجميل
وأذناه تريان زحمة البنك وتنفضان قسوة الخطى نافرة عنه،
وتمسكان رحمة الخطى مقبلة عليه

....

الله ربنا كريم
تصدقوا عليّ أهل الخير مما قسم الكريم يا كريم يا كريم يا كريم
صوت من القاع طغا، شباكه ينشرها على غبار العابرين مسرعين
يكرر السؤال فاقعا، ملونا، مرقّعا، متكئا عليه تارة، كأنه عصاه[77]

ويدخل الشاعر مع الشحاذ في مجموعة من المشاغبات والمغامرات يرسم من خلالها أبعاد هذه الشخصية الاجتماعية، وبعض صور السلوك الاجتماعي من خلال رصده لسلوك العابرين مع الشحاذ.

ويختم الشاعر القصيدة هذا الختام الساخر الماكر المخاتل الذي يترك القارىء في حيرة من أمره حول ما يريده الشاعر العبقري الساخر بهذا الختام البارع:

يا سادتي القراء.. هذه قصيدة من أجلكم موزونة بغير قافية
وقد يكون فيها عرج يصور الحال، وهذا غاية البيان
وهذه دجاجة تنقّ ها هنا وها هنا ولا تبيض
فاستمعوا، وحاذروا النقاد حملوا العدة، لا تعطوهمُ أحذية جديدة

....

إن كـــــــان شـــــــعـــــــبي أعـــــــمى
فـلـيـس لـي مـن خـــــــيـــــــار
غـــــــسـلـتُ عـنـيَ ضـــــــوئـي
بـظـلـمـــــــة واســـــــتـــــــار[78]

وقد برع المجذوب في رسم مثل هذه النماذج الاجتماعية ليصور من خلال رسمه لملامحها بعض جوانب الواقع الاجتماعي؛ ومن النماذج البارعة التي رسمها نموذج بائعة الكسرة في آخر قصيدة نشرها قبل وفاته في مجلة «الدوحة» القطرية بعنوان «أم الناس»[79]، ذلك النموذج المكافح النبيل لتلك المرأة النبيلة:

يا بائعة الكسرة

القاك... الشاش الأبيض بين يديك غمام نامت فيه لفائفك

الغنّاء

يا سمراء

....

يتمنى ثوبك هذا الأبيض، وجهك يسفر لا كالبدر ولا كالشمس

ولكن من إيمانك

الثوب السابغ درع بلادي، لا الباروكة والفستان العاري

....

يا راهبة السودان

يا أم الناس جميعا، لا يشرون الكسرة – بل يجنون جمال صفائك

يزن الأعمال، ولا يزن الأقوال يضيع بها الإنسان

اقبلت عليك أطهر نفسي من أعبائي

اتعلم منك الخير الكاسب

اتعشق حسنك والإحسان

واضاحك فيك عزائي

3 - البعد الروحي والفكري؛ التجليات والمرجعية:

ولا يعني هذا البعد انشغال الشاعر فكريا أو وجدانيا بقضايا وهموم معينة، وإنما يعني أن تكون هذه القضايا والهموم التي ينشغل بها الشاعر ويعانيها ذات طبيعة روحية أو فكرية، يعني أن تكون مادة رؤيته الشعرية وموضوع تأمله الشعريّ من نبع فكري أو روحي.

وقد أخذ هذا البعد في معظم النتاج الشعري المعاصر في مصر والسودان طابعا دينيا إسلاميا، تجسد غالبا في تجليات صوفية لدى عدد من كبار الشعراء في البلدين، واحتل مساحة واسعة من أفق الرؤية الشعرية لبعض هؤلاء الشعراء حتى أصبح هو المكون الأساسي لهذه الرؤية، وامتزج ببقية الأبعاد والمكونات الأخرى بحيث أصبح إطارا روحيا عاما تتعانق في حضنه بقية الأبعاد والمكونات وتتفاعل.

والنموذج الواضح للشعراء الكبار الذين غلب هذا البعد على رؤاهم الشعرية الشاعر الكبير محمود حسن اسماعيل، وخاصة في دواوينه الأخيرة التي تحولت رؤيته الشعرية فيها إلى سبحات صوفية شفافة تحلق في آفاق عالية من الصفاء والنورانية، وأصبحت هذه الروحانية أفقا تنجذب إليه وتدور في فلكه كل أبعاد الرؤية الأخرى، حتى تلك الأبعاد التي تبدو للوهلة الأولى أنأى ما تكون عن الأفق الروحي لا يلبث هذا الأفق أن يجذبها إليه لتدور في فلكه.

في أولى قصائد ديوانه «صلاة ورفض» – ولنتأمل دلالة العنوان على ما نرمي إلى التعرف إليه من انجذاب كل ابعاد رؤية الشاعر إلى البعد الروحي، حتى أشد هذه الأبعاد نأيا عنه، هذه الدلالة المتمثلة في الجمع بين الصلاة والرفض الذي هو أحد أضدادها النفسية على صعيد واحد – وهي قصيدة تحمل عنوان «رفض الهزيمة» كتبها الشاعر عقب هزيمة 1967 يعبر فيها عن رفضه لهذه الهزيمة، يقول في أحد مقاطع هذه القصيدة:

ترفض مثلي أرض سمعت نجوى الله على شفتيها
اصغت ورنت، ثم اضاءت حلك الدنيا من خديها
ثم تهادى خطو الرسل يدفّق نورا بين يديها
عانق فيها كل نبيّ مر أخاه
وغدت كل حصاة فيها قدس صلاه
حين أتاها حادي النور يشق ضحاه
فوق سفين عبرت لُجّ الغيب، وطارت دون شراع
غير نداء الأفق الأعلى سبّح في يمناه شعاع(80)

ويظل البعد القومي والسياسي على امتداد الديوان يتجسد في هذه التجليات الروحية؛ ففي قصيدة «غضبة الثأر»[81] تتجلى انتفاضة روحه في صور إسلامية شتى: «طيرا يغني ويوقظ كبر السنين، ويهزج فوق اختلاج العصور بصوت يدوي أذانا من الله هز القرون» «ويخترق الدهر في سُبحتين وسبابتين.. تعدان خطو الضياء المبين. على كل أرض دعاها الإلهُ فلبت نداه وكانت ثراهُ الأبيُّ الأمين» «وكانت ضراما لرقّ الوجوه فما لسوى الله تجثو صلاة ويعنو جبين» إلى آخر هذه الصور والتجليات ذات الطابع الإسلامي الواضح.

وفي قصيدة «القدس تتكلم»[82] يكون قسمه لاسترداد القدس «بانعتاقة الإسراء. وطيرها العارج للسماء. من أغصني البيض ومن صفائي. ومن عناق الله في فنائي. مباركا بقدسه فضائي» وعندما يتحدث عن أسر الأقصى يجعل العنوان «الأذان الذبيح»[83]:

تلفّت ، فما زال خطو النبي

يرش لك النور بالراحتين

ويسقيك إسراؤه في الظلام

رحيق القداسة من خطوتين

لتليها قصيدة أخرى عن «المسجد الصابر»[84]، وثالثة بعنوان «وجئت أصلي»[85] كتبت بعد حريق الأقصى في 31 أغسطس 1969يقول فيها:

ورغم اندلاع الدجى كالبراكين حولي

ورغم الأعاصير ترمي خطاها بسفحي وجرحي وساحات هولي

أتيت أصلي

....

وجئت إلى أولة القبلتين

وبنت السماء التي ضمت النور بالساعدين

وبيت الضياء الذي رشّه الله بالراحتين

ضياءً وعطرًا وقدسًا وطهرًا، ووحيًا يسبح في آيتين

وهكذا تتوالى كل القصائد أنغاما صوفية رقراقة في هذا النشيد السماوي العذب، ويتعانق الكل في واحد تذوب في وهجه النوراني كل الأفراد، ويصبح الديوان وما تلاه من دواوين ترنيمة صوفية تحلق في آفاق سامقة من الروحانية والصفاء.

وللنزعة الروحية في السودان تراث صوفي عريق وثري يترك تأثيره العميق في التكوين الوجداني والفكري للشاعر السوداني وللإنسان السوداني عموما، والظاهرة الصوفية شديدة التغلغل في شتى مناحي الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية في السودان، وكل المؤسسات الفكرية والسياسية والاجتماعية المؤثرة في تاريخ السودان نشأت في حضن الصوفية، ومن ثم كان من الطبيعي أن يحتل البعد الصوفي مساحة واسعة من رؤية الشاعر السوداني، وأن يمتزج ببقية الأبعاد الأخرى لهذه الرؤية ويضفي ملامحه عليها، خاصة وأن الرموز الصوفية السودانية كانت في الوقت ذاته رموزا سياسية واجتماعية وفكرية، وتكفي الإشارة مثلا إلى أن الإمام محمد بن أحمد المهدي الذي يعد من أبرز رموز هذا البعد الروحي في السودان هو في الوقت ذاته رمز من رموز الكفاح القومي والثورة الاجتماعية، ولهذا استخدم في القصيدة العربية المعاصرة في السودان رمزا لكل هذه الدلالات مجتمعة ومتعانقة.

في قصيدة مطولة للشاعر أحمد التجاني بعنوان «أقوال متناثرة في حضرة الإمام محمد أحمد المهدي»[86] يوظف الشاعر شخصية المهدي للإيحاء بكل هذه الدلالات:

وكنت لنا يا حبيب الجياع حضورا عظيما ودرعا وطوقا

وكنت الأماني التي نشتهيها، وكنت التحرر من كل قيد، وكنت التقدم ضوءا وبرقا

ويتبعك النيل حتى تفيض علينا جهادا وكدحا وعشقا

وراياتك المهدوية فينا ترفرف فوق الجياد الأصيلة

....

تبعناك عبر بلاد تبايع وجهك فينا إماما عظيما، فكنت لشعبك سيفا هماما

وعشت فقيرا، ومت فقيرا.. ككل الذين اصطفوك إماما

وكنت لنا عنفوان العروبة في وجهها المسلم المستميت دفاعا عن الراية العربية[87]

وإلى جانب هذه النماذج التي يختلط البعد الصوفي – والروحي عموما – بأبعاد الرؤية الشعرية الأخرى تصادفنا في نتاج الشعراء السودانيين المعاصرين نماذج أخرى تخلص لهذا البعد الروحي، نماذج أكثر تركيبا وتعقيدا من هذا النمودج السابق الذي يجنح إلى نوع من المباشرة وبساطة التركيب، ومن هذه النماذج بعض قصائد الدكتور محمد عبد الحي مثل قصيدة «معلقة الإشارات» وهي قصيدة شديدة التركيب، يقول الشاعر عنها: «هي قصيدة استحدثت فيها ضربا معاصرا من المديح النبوي الذي تنشأت على فنونه وألحانه مثلما تنشأ عليه جمهرة شعراء السودان»[88].

في الإشارة السادسة من هذه القصيدة «وهي الإشارة المحمدية» يقو الشاعر:

فاجاتنا الحديقة

فاجاتنا الحديقة انعقدت وردا ونارا في قلبها الأضواء

والخيول النوريّة البيضاء

....

فاجاتنا الحديقة الزهراء

اشرقت في مركزها القبة الخضراء

وتوالت بشرى الهواتف ان قد ولد المصطفى وحقّ الهناء

واكتست بالنور الجديد من الشمس ابتهاجا، وغنت الأسماء

ويعلق الشاعر على هذا المقطع بقوله: «هذا شعر لك أن تسميه مدحا نبويا تقليديا أو معاصرا لايهم. واعتماد بحرالخفيف هنا كمحور يبتعد عنه الإيقاع قليلا تارة ويقترب تارة أخرى ليس استحداثا بالمعنى المنبتّ للكلمة، بل إن فيه رجعة واضحة هي نوع من تأكيد صلة هذا المديح النبوي المعاصر بهمزية البوصيري النبوية»[89].

ويمكن أن يضاف إلى هذا في مجال الإشارة إلى المرجعية التراثية لهذا العمل عنوان القصيدة ذاته «معلقة الإشارات» الذي يستثير من خلال مكوِّنيه «معلقة» و «الإشارات» التراث الأدبي – المعلقات – والتراث الفلسفي والصوفي – الإشارات – فضلا عن المعجم الصوفي الذي يتكيء عليه الشاعر اتكاء كبيرا.

وفي قصيدة أخرى للشاعر عنوانها «مطالع الجمال:العنقاء، الحمامة، الملاك» يقول عنها الشاعر «هي قصيدة نبوية معاصرة أخرى» وأنه يستخدم فيها «تشكيلا موسيقيا أكثر تعقيدا ودرامية من غنائية: معلقة الإشارات»[90] يبدأ الشاعر القصيدة بأبيات موحدة الوزن والقافية يقول فيها:

تخلق من نور السماء المنشّر
على شجر في ظلمة البدء مزهر
جمال جديد في ذرى الكون مسفر
بألوان طاووس على الأفق نيّر[91]

ينتقل بعدها إلى وزن المتدارك في شكله الحر ثم يختم المقطع ببيتين من الطويل متحدي الوزن والقافية، وفي المقطع الثاني يراوح بين المتدارك والخفيف في شكلهما الحر، وفي المقطع الأخير «الملاك» يراوح بين الأوزان الثلاثة – المتدارك والطويل والخفيف – في شكلها الحر:

لم تختارني انا (من) [92] بين كل الانام
يا ملاك الكلام
ودون كثيف الماء في غامض الهوا
ملائكة تنحط فيه وتصعد
ظلال خلود النور، فالبحر قبة
تلألأ بالأفلاك، والأرض جنة
مفاتنها فوق الغصون توقّد
....
حلقات تفجّرت ، حلقات شمسيّة قمريّة
في سماء القصيدة
كل شيء طوالع وبوادر
مسحته بنورها، شعشعته في مقامات سرها الأقدسيّة
شمس طه الرسول، مركز هذا الشعر، في الغيب والصفات الجواهر.

ونجد ملامح صوفية – أو لنقل روحية – كثيرة متناثرة في مختلف دواوين الشاعر، وبخاصة ديوانيه «العودة إلى سنار» و «حديقة الورد الأخيرة».

وبعض روّاد التجديد في مجال القصيدة العربية المعاصرة في مصر أخذت علاقتهم بالتجربة الصوفية طابعا فنيا أكثر منه وجدانيا أو روحيا، يتجلى هذا الطابع في معظم الأحيان في مقابلة المعاناة الشعرية بالمعاناة الصوفية، وقد أنفق الشاعر صلاح عبدالصبور صفحات كثيرة من كتابه «حياتي في الشعر»[93] في تفسير الصلة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية مستخدما المعجم الصوفي ومراحل الرحلة الصوفية في شرح المراحل التي تمر بها عملية إبداع القصيدة. كما ضم ديوانه الأول – الناس في بلادي – قصيدتين من المهم الإشارة إليهما في هذا المجال وهما قصيدتا «الملك لك»[94]، و «أغنية ولاء»[95].

في القصيدة الأولى يصور بعض الروافد الروحية التي أسهمت في تشكيل وجدانه، ممثلة في تلك النزعة الإيمانية الفطرية التي كانت تتسم بها أمه – وكل نساء الريف عموما – وكيف كانت كلما أحاق به خطر تهتف «باسم النبي». ويختم الشاعر القصيدة بهذه الأبيات التي تترقرق خلالها صوفية عذبة:

أواحدتي في المساء الأخير
ألوب إلى غرفتي
ويزحم نفسي انبهار غريب
فأنظر يا فتنتي للسماء
ومن بابها الذهبي الضياء
يضيء الدجى بانهمار النجوم
ينور في وجنتيها السلام
وتصدح أجراسها بالفرح
وأفرح يا فتنتي بالحياة
وبالأرض، بالملك، الملك لك.

أما القصيدة الثانية «أغنية ولاء» فربما كانت أكثر دلالة في هذا السياق حيث يستعير فيها الشاعر بعض مفردات المعجم الصوفي، وبعض شعائر رحلة الحج في تصوير تجرده في طلب الشعر:

خرجتُ لك

علِّي أوافي محملك

كمثلما ولدت – غير شملة الإحرام – قد خرجت لك

....

معذبي يا أيها الحبيب

أليس لي في المجلس السنيّ حبوة التبيع

فإنني مطيع

وخادم سميع

....

أليس لي بقلبك العميق من مكان

وقد كسرت في هواك طينة الإنسان

وليس ثمّ من رجوع

وقد ظل هذا البعد يداعب وجدان عبدالصبور على امتداد رحلته الشعرية؛ حيث نجده في ديوانه – الثالث – أحلام الفارس القديم – الصادر في عام 1964 يستعير شخصية من التراث الصوفي ليجعلها محورا رمزيا لواحدة من أهم قصائد هذا الديوان وهي شخصية الصوفي «بشر الحافي» في قصيدة «مذكرات الصوفي بشر الحافي» وإن كان قد حمّلها دلالات وهموما فكرية معاصرة لا تصلح ملامح هذا الصوفي لتحملها، وفي العام نفسه الذي صدر فيه هذا الديوان يختار شخصية صوفية أخرى هي شخصية «الحسين بن منصور الحلاج» ليجعل منها بطلا لمسرحيته الأولى «مأساة الحلاج» – إلى غير ذلك من الومضات الصوفية التي تتناثر عبر دواوينه الشعرية الستة.

وفي ديوانه الأخير «الإبحار في الذاكرة» يتجلى هذا البعد الصوفي في أكثر من قصيدة، وإن كان يأخذ في معظم القصائد ذلك الطابع الفكري المتشكك – أو في أفضل الأحوال المتسائل – الذي يأخذه دائما في رؤية عبد الصبور. من هذه القصائد قصيدة «الموت بينهما»[96] التي تأخذ شكلا فنيا جديدا هو شكل الحوارية بين الشاعر وبين آيات من القرآن الكريم، حيث يعبر الشاعر عن أصداء هذه الآيات في نفسه مستخدما معجما صوفيا، بالإضافة إلى بعض المعطيات الدينية الأخرى مثل المأثور عن هبوط الوحي على الرسول عليه الصلاة والسلام، وانقطاعه عنه، ولجوئه عليه السلام إلى غار حراء قبل البعثة.. إلى غير ذلك من المعطيات الصوفية والدينية عموما.

ويدور الحوار بين الصوتين؛ «صوت عظيم» – هو صوت القرآن الكريم – و«صوت واهن» – هو صوت الشاعر – على هذا النحو:

صوت عظيم:

والضحى. والليل إذا سجى. ما ودعك ربك وما قلى. وللآخرة خير لك من الأولى. ولسوف يعطيك ربك فترضى.

صوت واهن:

أين؟!

أين عطائي يا رب الكون؟!

ها أنذا أتعثر بين البابين

ها أنذا أسقط في المابين

قربت فاعطيت

حتى بللت الشفتين بماء التسنيم... الخ

وفي آخر قصيدة من قصائد هذا الديوان، وهي قصيدة «تجريدات»، بل في المقطع الأخير والأبيات الأخيرة في القصيدة والديوان، وهو المقطع الذي يحمل عنوان «تجريدة 3»[97].

يحمل المقطع رؤيا صوفية شديدة الشفافية، حتى ليبدو وكأنه نبوءة بصمت الشاعر الأبدي، يقول الشاعر في هذا المقطع:

يا رب.. يا رب

أسقيتني حتى إذا ما مشت

كأسك في موطن أسراري

الزمـــــــتني الصـــــــمت وهـذا انـا
اغصّ مـــــخنوقـــــا باســــراري[98]

ولكن ثمة شعراء آخرين امتزج في شعرهم الطابع الروحي والوجداني بالطابع الفني لتأثير التجربة الصوفية، ومن هؤلاء الشعراء فاروق شوشة الذي نشر مجموعة من القصائد – وخصوصا في ديوانه «في انتظار ما لا يجيء» – يمتح فيها من النبع الصوفي رؤى وموضوعات وتجارب، ويوظف في الوقت ذاته معطيات التجربة الصوفية في حمل أبعاد هذه الرؤى، ومن هذه القصائد:

«حال من العشق» و «بشرنا ثم تصوفنا» و «المغني والشيخ نظام الدين» و «شمس الله في قرطبة».

في قصيدة «المغني.. والشيخ نظام الدين» التي استوحاها من زيارة لمدينة دلهي بالهند ومشاهدة المساجد والمزارات والآثار الإسلامية فيها، والجو الصوفي الذي يكتنف هذه المزارات، وما تركته الحضارة الإسلامية من آثار خالدة هناك، وفي القصيدة يمتزج الشعور الصوفي بالحس التاريخي بالأسى على ما آل إليه حال هذه الحضارة، كل ذلك في بنية فنية روحية رفيعة المستوى يقول الشاعر:

يا الله
صوت يتردد في الصحن المهجور
فتميل مآذن توشك أن تركع
وتئن منابر كانت تسعى صوب إمام الدنيا والدين، تهرول بين يديه،
تلامس موطىء قدميه، وتسبح في كلمات النور.
تنكمش الآن، وتقعى في الديجور
أخطو. نخطو، نتامل قصر القلعة من خلل المحراب
هذا بهو الديوان العام، وبهو الديوان الخاص، وساح الرقص وحمام الملكة
....
يا شيخ نظام الدين

يا وتد الأرض، وياأمن الدنيا
يا من نور الجلوة شمع مجالسه المشهودة
كأسك مفعمة بشراب العشق الأسمى
وبراقك يحملنا في دهليز الرؤيا
ينجينا من أسر الظلمة في ساح اللقيا
أيقظنا يا شيخ نظام الدين
إنا موتى[99]

فالشاعر هنا لا يكتفي بمجرد توظيف المعجم الصوفي أو سواه من معطيات التراث الصوفي، بل يتجاوز ذلك إلى معانقة الإحساس الصوفي في أخفى ومضاته وأدقها، بحيث تمتزج خلجات المعاناة الصوفية بمكونات الرؤية الشعرية في هذه البنية الفنية المحكمة.

وإذا كان التراث الصوفي – والإسلامي عموما – هو الرافد الأساسي للبعد الروحي والفكري في القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان فإن ثمة شعراء نهلوا – إلى جانب هذا الرافد من موارد فكرية أخرى وافدة – مثل صلاح عبدالصبور الذي استغرق معظم صفحات كتابه «حياتي في الشعر» في الحديث عن المصادر الفكرية التي أسهمت في تكوينه الفكري، والتي تمتد من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب، ومن أقدم لحظة معروفة في تاريخ الفكر الإنساني إلى آخر تيار ثقافي وأحدث مفكر إنساني، ابتداء بكونفوشيوس في الصين، وسقراط وأفلاطون وأرسطو في اليونان، وانتهاء بجارودي في فرنسا، مرورا بكوليردج وشيللي ونيتشه وفرويد وإليوت وماركس وإنجلز وإبسن.. وغيرهم وغيرهم، فضلا عن الفلاسفة والمتصوفة والمفكرين والأدباء العرب والمسلمين الذي قرأ لهم وتأثر بها.

وإذا سلمنا بأن روافد تكوين عبد الصبور الفكري كانت على هذا القدر من الثراء والتنوع – وحقيقة كان عبدالصبور من أوسع شعرائنا ثقافة – فإن تأثير هذه الروافد على نتاجه الشعري لم يكن عميقا، فبعض قصائده التي يمكن أن نلمس فيها بعض

التأثير الوافد تكون أحيانا صدى شديد المباشرة وعدم التمثل لما قرأه في المصادر الأجنبية، لدرجة أنه كان يلجأ أحيانا إلى وضع لافتات تشير للقارئ إلى المصدر الذي استمد منه، وقد تكون هذه اللافتات داخل بنية القصيدة أو خارجها؛ ففي قصيدة «بودلير»[100] مثلا من ديوانه «أحلام الفارس القديم» يستعير البيت الذي ختم به بودلير مقدمته لديوانه «أزهار الشر» –Les Fleurs du Mal– والذي يقول فيه:[101]

Hypocrite Lecteur, Mon Semplable, Mon Frire!

وفي مقطع «مساءلات أخرى»[102] من قصيدة «فصول من كتاب الأيام بلا أعمال» يرد المقطع على هذا النحو:

يسالني بول إيلوار
عن معنى الكلمة
«الحرية»
يسالني برت برخت
عن معنى الكلمة
«العدل»
يسالني دانتي اليجيري
عن معنى الكلمة
«الحب»
....
تتزاحم اسئلتهمو حولي، لا أملك ردًا
أستعطفهم، وانام

أما في قصيدة «تنويعات»[103] في نفس الديوان فالشاعر يبدأ بوضع اللافتة خارج نص القصيدة مدخلا إليها، حيث يورد عبارة للشاعر الإيرلندي وليم بتلر ييتس، تقول: «الإنسان هو الموت» وستكون هذه العبارة هي المحور الأساسي للمقطع الأول من القصيدة:

كان مغنينا الأعمى لا يدري
أن الإنسان هو الموت

لم يك ساقينا المصبوغ الفودين

يدري أن الإنسان هو الموت

والعاهرة اللامعة الفكّين الذهبيين

لم تك تدري أن الإنسان هو الموت

لكني كنت بسالف أيامي قد صادفني هذا البيت

«الإنسان هو الموت»

ولكن الشاعر في المقطع الأخير من القصيدة يشعر بأن اللافتة التي وضعها خارجها قد لا تؤدي مهمتها في إرشاد القارئ على النحو المرجوّ فيضع له لافتة أخرى داخل المقطع ذاته؛ حيث يخاطب ييتس:

يا وليم بتلر ييتس

كم أضنيت يقيني بفكاهتك الأسيانة

بذكاء القلب المتالم

ولكننا لا نعدم في النهاية أن نجد قصائد أخرى للشاعر نجح فيها في تمثل النصوص والأفكار والروافد التي استمد منها، وأن يعيد إبداعها في صورة بعيدة عن مثل هذا العرض السطحي المباشر الذي تعرفنا عليه في النماذج السابقة، ومن هذه القصائد: «الظل والصليب» وبعض مقاطع قصيدة «أقول لكم» المطولة من ديوان «أقول لكم» و «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» و «مذكرات الصوفي بشر الحافي» من ديوان «أحلام الفارس القديم» وكثير من قصائد ديوانيه الأخيرين: «شجر الليل» و «الإبحار في الذاكرة».

4 - البنية الفنية؛ أدواتها وآلياتها:

البنية الفنية للقصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان ثمرة مباشرة للتفاعل الخلاق والمستمر بين تراثات القصيدة العربية الفنية وبين الإنجازات الفنية الحديثة في مجال القصيدة الغربية والفنون الغربية عموما أدبية كانت أو غير أدبية من قصة ومسرح وسينما وموسيقى وفنون تشكيلية... الخ.

وباستثناء بعض المغامرات غير المسؤولة التي قام بها بعض الشباب خلال العقدين الأخيرين والتي تتنكر لكل تراثات القصيدة العربية، بل تتنكر لكل مرجعية فنية خارجية، ومن ثم فإنها لم تحقق أية استجابة تذكر لدى المتلقي العربي الذي لا تربطه بهذه المغامرات أية مرجعية مشتركة - باستثناء هذه المغامرات فقد ظلت كل محاولات التجديد في بنية القصيدة المعاصرة الفنية في كل من مصر والسودان تقوم على أساس من هذا التفاعل والحوار الإيجابي بين الحاضر والماضي، بين المعاصر والموروث على تفاوت بين الشعراء في الاقتراب من هذا الطرف أو ذاك من طرفي الحوار أو الابتعاد عنه.

وقد كان للناقد والشاعر الانجليزي الكبير ت.س. إليوت تأثير كبير على رواد التجديد في مجال القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان، وقد تأثر هؤلاء الرواد - إلى جانب تأثرهم بشعره ونقده عموما - بصفة خاصة بفكرته عن العلاقة بين الشاعر وموروثه، تلك الفكرة التي طرحها في مقالته المشهورة «التراث والموهبة الذاتية» والتي تتلخص في أن «أفضل ما في عمل الشاعر وأكثر أجزاء هذا العمل أصالة هي تلك التي يثبت فيها أجداده الموتى خلودهم» وأنه «ليس لشاعر أو فنان في أي مجال من مجالات الفنون قيمته الكاملة بنفسه، وإنما تترتب قيمته على أساس علاقته بالسلف من الشعراء والفنانين»و«أن الحاضر ينبغي أن يغير الماضي بمقدار ما يوجه الماضي الحاضر»[104] . ففي ضوء هذه الفكرة عكف هؤلاء الرواد على موروثهم الشعري يحاورونه ويطورونه بما اشتاروه من جني الآداب الغربية الحديثة، عن طريق التفاعل المثمر والتمثل الواعي للماضي والحاضر، للموروث والمكتسب كليهما.

ولن يكون في وسع مثل هذا البحث أن يرصد كل مكونات البنية الفنية للقصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان وأن يردها إلى مصادرها المرجعية، وقصارى ما يمكن أن يقوم به هو أن يشير إلى الملامح الأساسية لهذه البنية رادًا أسسها إلى روافدها العامة في إيجاز شديد:

الموسيقى:

كان أول ما لفت أنظار المتابعين لحركة التطور في القصيدة العربية المعاصرة من مظاهر التجديد في بنية هذه القصيدة – وأبرز ما لفتهم – هو شكلها الموسيقي، حتى لقد نسبت حركة التجديد كلها إليه في البداية فأطلق عليها «حركة الشعر الحر». ولم يكن هذا الجانب في الحقيقة هو أهم مظاهر التجديد في بنية هذه القصيدة، حيث كانت المظاهر الأكثر جذرية وعمقا تكمن وراء هذا المظهر الشكلي، هذه المظاهر التي تتمثل في لغة القصيدة، وعلاقتها بالفنون الأخرى، والأدوات والآليات التي استعارتها من هذه الفنون، وتحولها تدريجيا من البنية الغنائية إلى البنية الدرامية نتيجة لعلاقة التفاعل بينها وبين الفنون الدرامية، وتطور مفهوم القصيدة ووظيفتها نتيجة لكل هذا.

وقد تأثرت القصيدة العربية في مصر والسودان – بل في العالم العربي كله – في هذا الجانب بحركة التجديد الموسيقي التي بدأت في العراق على يد بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، ثم انطلقت من العراق الى العالم العربي كله، وكانت قد سبقت هذه الحركة محاولات فردية في مصر بفترة تتجاوز العشرين عاما، ولكن هذه المحاولات لم يقيض لها من الذيوع وسعة التأثير ما قُيّض لحركة السياب ونازك.

وقد بدأ التجديد في هذا الجانب على استحياء وفي إطار الشكل الموسيقي الموروث للقصيدة العربية، وتمثلت الحرية في الشكل الحر بعدم التزام عدد محدد من التفعيلات في كل بيت، وعدم التزام رويّ واحد أو متعدد مع التزام نسق معين لهذا التعدد في إطار القصيدة الواحدة.

وقد بدأت المحاولة من خلال البحور التي تتألف بنيتها الإيقاعية من تكرار تفعيلة واحدة؛ كالرجز، والمتدارك (الخبب)، والكامل، والرمل... الخ. وكانت القصيدة كلها تكتب من وزن واحد.

ثم تطور الأمر إلى الجمع بين أكثر من وزن في القصيدة، ثم إلى الجمع بين الشكل الحر والشكل الموروث في القصيدة الواحدة، بحيث تكتب بعض مقاطعها

بالشكل الحر وبعضها الآخر بالشكل الموروث، ونحن نطالع نماذج لهذاالتطور في الدواوين الأولى لممثلي هذه الحركة في مصر والسودان مثل قصيدة «أناشيد غرام» لصلاح عبدالصبور من ديوان «الناس في بلادي» التي يجمع فيها بين ثلاثة أوزان: الرجز والخبب في صيغتهما الحرة، والطويل في صيغته الموروثة.

وكذلك قصيدة «لوسي» لمحيي الدين فارس من ديوان «الطين والأظافر» التي يجمع فيها بين ثلاثة أوزان أيضا؛ المتقارب، والخبب، والرمل.

ثم توالت التطورات في هذه البنية بحيث شاعت فيها - وخصوصا في الفترة الأخيرة - ظاهرة «التدوير»، والتدوير ظاهرة قديمة في موسيقى القصيدة الموروثة تعني اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة يختم أولها صدره ويبدأ آخرها عجزه، ولكنها أخذت في القصيدة الحرة مفهوما جديدا حيث أصبحت تعني امتداد البيت بدون وقفات موسيقية بصورة غير مألوفة، بحيث يمكن أن يمتد البيت الواحد ليستغرق البنية الموسيقية للقصيدة فتصبح كلها بيتا واحدا، أو عددا قليلا من الأبيات شديدة الطول.

كما حاول الشعراء معالجة الكتابة من الأوزان الخليلية المركبة التي تتألف بنيتها الموسيقية من أكثر من تفعيلة، وقد بدأت المحاولات في إطار الأوزان التي تتألف وحدة الإيقاع فيها من تفعيلتين تتكرران، كالطويل «فعولن مفاعيلن» والبسيط «مستفعلن فاعلن» ثم امتدت إلى الأوزان التي تتألف وحدة إيقاعها من ثلاث تفعيلات أو بعبارة أدق من تفعيلتين إحداهما مكررة مثل الخفيف، وهو وزن عصي يجد الشعراء صعوبة في تطويعه للشكل الحر، وقصارى ما كانوا يصلون إليه هو المراوحة بين الشطرة - ثلاث تفعيلات - والبيت الكامل - ست تفعيلات - على نحو ما رأينا في قصيدتي الدكتور محمد عبدالحي «معلقة الإشارات»، و «مطالع الجمال، العنقاء، الحمامة، الملاك» حيث كان في الغالب يكتفي فيهما عندما يستخدم بحر الخفيف بالمراوحة بين الشطرة «فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن» والبيت الكامل:

فـــاعـــلاتن مـــســـتـــفـــعلن فـــاعـــلاتن

فـــاعـــلاتن مـــســـتـــفـــعلن فـــاعـــلاتن

ولكن في الفترة الأخيرة وجدنا بعض الشعراء يحاولون مزيدا من التطويع لهذا البحر كما فعل الشاعر فاروق شوشة الذي كتب في ديوانيه الأخيرين – «سيدة الماء» و«وقت لاقتناص الوقت» – عددا من القصائد على بحر الخفيف يحاول فيها تجاوز صيغتي «البيت» و «الشطرة» إلى صيغ أخرى أطول من البيت، بل وإلى توليد صيغ جديدة عن طريق التحوير الطفيف في ترتيب التفعيلات بصورة لا تفقد الوزن إيقاعه الأساسي. يقول مثلا في قصيدة «الاسكندرية» من ديوان «سيدة الماء»[105]:

ما الذي تزمعين؟ قفز إلى المجهول أم غفوة إلى الأمس ترتدّ

وماض يروم بعث الرواية

بين حلمين تستديرين للشمس وتمضين وفي مقلتيك دمعة إيزيس

وفي خطوتيك إغراء روما وبسمعيك هاتف من اذان

الفجر هل انت في طريق البداية

هذان بيتان يمثلان صيغتين من صيغ الخفيف الأولى يسير ايقاعها على هذا النحو – دون مراعاة ما يطرأ على التفعيلة من زحافات في الكتابة – :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

والثانية : **فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن**

فالصيغة الأولى تتكون من ثلاثة أشطار للخفيف، والثانية تتكون من خمسة أشطار مع إقحام تفعيلة «فاعلاتن» بين الشطرين الأول والثاني في الصيغة الثانية دون أن تخرج بالإيقاع عن سياقه الأساسي.

اللغة والتصوير:

شهدت لغة القصيدة المعاصرة في مصر والسودان تطورا بالغ العمق سواء على مستوى تشكيلها النحوي أم على مستوى توظيفها الإشاري المجازي والرمزي، وكان تأثير الاتجاهات الأوروبية الأدبية بالغ الأثر في هذا المجال، وبخاصة المذهب الرمزي

الذي ترك تأثيرًا لا ينكر في كل الآداب.العالمية بحيث يمكن اعتباره المرجعية الأساسية لمعظم ما طرأ على لغة القصيدة العربية المعاصرة من تطورات، وإن كانت كل هذه التطورات قد تمت في الإطار الواسع للنظام التركيبي للغة العربية، أو على الأقل بدأت في هذا الإطار مع تجاوزات هنا وهناك اقتضتها مغامرات التجريب في مجال استخدام اللغة الشعرية، وقد تمثلت مظاهر التطور في التوسع في ظاهرة الحذف والإضمار التي تضفي على اللغة الشعرية لونا من الغموض الموحي الذي عنى به الشعراء الرمزيون كثيرا وروجوا له، وكذلك التوسع في إسقاط وسائل الربط اللغوي بين عناصر الجملة الواحدة أو بين الجمل بعضها وبعض، وكذلك استغلال موسيقى الأصوات في الكلمات والاعتماد عليها اعتمادا أساسيا في استثارة المشاعر وردود الأفعال النفسية التي يهدف الشاعر إلى استثارتها لدى المتلقي، ولبعض الشعراء تجارب ومغامرات جريئة في هذا المجال، كالشاعر حسن طلب الذي عمد إلى اكتشاف جماليات بعض حروف العربية كحرف الجيم الذي رصد ديوانا كاملا لتسجيل تجاربه في إطاره، ولنقرأ هذه الأبيات من قصيدة «الجيم تجمع»[106]في هذا الديوان لنتعرف على مدى جرأة هذه المغامرة:

الجيم من أجل الجميع: التاجر ، النجار، آجر الجدار، الجزمجيّ، الحاجب، الجنديّ، برج الجدي والجوزاء، جرموز الجرائض، ربّة الحجل، الحجاب الحاجز، الجرف، الرجال الجوف، جهد الجيعم، الساج، السناج، الساجسيّ، العوسج، المهباج... الخ

فكل هذا بيت واحد – أو بعبارة أدق جزء من بيت حيث لايزال الإيقاع ممتدا – لا تكاد كلمة من كلماته تخلو من حرف الجيم، وقد أسقط الشاعر كل أدوات الربط بين الوحدات اللغوية للبيت فتدفقت الكلمات متدافعة يزاحم بعضها بعضا كجواد جامح لا يحد من سورة جماحه سوى إيقاع وزن الكامل «متفاعلن» الذي يخضع البيت له.

أما في مجال التوظيف الإيحائي للغة وتشكيل الصور فقد لجأت لغة الشعر إلى وسائل تشكيل غريبة مثل «تراسل الحواس» و «مزج المتناقضات» وسواها من وسائل

التشكيل التي تربط عناصر الصورة بعضها ببعض على نحو غير مألوف ولا مطروق، ولنقرأ معا هذه الصور من قصيدة «شحاذ في الخرطوم»[107] المطولة لمحمد المهدي المجذوب في تصويره للشحاذ الأعمى:

دموعه العمياء لم يسجلوا غناءها الجميل

واذناه تريان زحمة البنك وتنفضان قسوة الخطى نافرة عنه،

وتمسكان رحمة الخطى مقبلة عليه.

وكيف جعل الدموع – بما تثيره من حزن – تغني غناء جميلا، وجعل أذنيه تريان.[108]

البناء الدرامي وعلاقة القصيدة بالفنون الأخرى:

لم تقف القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان عند حدود الاستمداد من تراث القصيدة العربية، أو إنجازات القصيدة الحديثة في الغرب، بل تجاوزت ذلك إلى الاستعارة من الفنون الأخرى، بدأت بالفنون الأدبية مثل القصة والمسرحية حيث استعارت من كل منهما بعض أدواتها وآلياتها؛ فاستعارت من الأولى عنصر القص، والارتداد، والمونولوج الداخلي، وغير ذلك من آليات الرواية الحديثة، كما استعارت من الثانية تعدد الأصوات، والصراع، والحوار، بل انتهى الأمر ببعض القصائد إلى استعارة القالب المسرحي بكل مقوماته كما في قصيدة «تصادم أقدار»[109] لمحمد عفيفي مطر؛ حيث يستعير فيها القالب المسرحي بكل آلياته؛ الشخصيات، والحوار، والحدث، والصراع، وقد أدت استعارة كل هذه الآليات في القصيدة المعاصرة الى إضفاء طابع درامي على هذه القصيدة، حيث تتصارع في إطارها الأبعاد المتعددة التي تتألف منها الرؤية الشعرية المركبة للشاعر المعاصر، وتتفاعل هذه الأبعاد فتكتسب الرؤية رحابة وعمقا وثراء؛ ففي قصيدة عفيفي مطر السابقة «تطالعنا ثلاث شخصيات متحاورة؛ هي شخصية الحاكم بأمر الله، وشخصية داعي الدعاة وشخصية الحسن بن الهيثم، وهذه الشخصيات الثلاث ترمز إلى بعض أبعاد رؤية الشاعر في القصيدة وتجسدها؛ فالحاكم بأمر الله رمز السلطة الباطشة التي تريد أن تبسط سلطانها على كل شيء وأن تخضع كل مظاهر الوجود لأمرها وإرادتها، فهو يريد أن يفرض الصمت والموت على كل ما في الحياة من كائنات حتى لا يسمع في

الوجود صوت غير صوته» أما داعي الدعاة فهو «صوت السلطان وسوطه ووسيلته لفرض سلطانه على الناس والحياة، وهو يردد ما يرضي الحاكم من أقوال... أما الحسن بن الهيثم فهو رمز للإنسان الباحث عن الحقيقة؛ فهو يرى في بكاء النهر – الذي يقطع الحاكم رأسه ولسانه – لونا من الغناء، ويعرف ما كان وما سوف يكون»[110].

يقول الشاعر في هذه القصيدة:

الحاكم : هذه الأرض اللعينة

بعد أن علقت في ابوابها القفل وأحكمت الرتاج

فانتظرت الزمن الصارخ أن يصبح صمتا وسكينة

علني أسمع صوتي المتفرد

....

الداعي : سيدي أنت إله مغترب

بين شعب كل من فيه قميء ونبات متطفل

وأنا انفخ من وحيك فيهم آية من بعد آية

....

(ثم يسير الحاكم وداعي الدعاة نحو النهر فيجدان الحسن بن الهيثم فيسالانه عن هويته)

الحسن بن الهيثم: سيدي عفوا فقد جئت لكي اسمع هذا النهر في الليل يغني

الحاكم : هو يبكي

الحسن : هذه الطينة موّال مجمّد

فهو يبكي ليغني

وانا اعرف ما كان وما سوف يكون

ثم انتقلت القصيدة المعاصرة إلى الاستعارة من الفنون الأخرى غير الأدبية مثل فن السينما الذي استعارت منه بعض آلياته كالمونتاج السينمائي بمختلف أشكاله، والسيناريو السينمائي، أما صلتها بالموسيقى فهي صلة قديمة وحوارها مع تطور القوالب الموسيقية دائم ومستمر، وكذلك الأمر بالنسبة للفنون التشكيلية وبخاصة فن الرسم.

التناص:

لا شك أن حوار القصيدة العربية المعاصرة مع كل مصادرها الفكرية والفنية صور للتناص بمفهومه الواسع، وقد وقف البحث طويلا أمام بعض نماذج هذا التناص الذي يحتاج وحده إلى أبحاث عدة تضاف إلى ما تم إنجازه في مجاله من دراسات، ولكن يمكن التركيز هنا على أن طبيعة القضية التي يتبناها الشاعر والهم الذي يعانيه كانت تفرض المصدر الذي يتناص معه الشاعر ويتحاور معه، وأن تراثنا العربي الإسلامي كان هو المصدر الأساسي الذي يتناص معه شعراؤنا.

وبعد: فلعل هذا التصور العام السريع لمرجعية القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان يكون قد نجح في تحديد أبعاد هذه القضية وإثارة بعض التساؤلات التي قد تدفع الباحثين إلى القاء مزيد من الأضواء عليها في وقت نحن أحوج ما نكون فيه إلى الاهتمام بكل ما يوحد بين أجزاء أمتنا الممزقة، وليس هناك ما هو أقدر من الأدب على إبراز الروابط الروحية والفكرية الوثيقة التي تربط بين أقطارها وأبنائها.

****

الهوامش

1 – انظر للباحث : «البدايات المصرية الأولى للشعر الحر»، مجلة «الشعر» القاهرة. العدد الثاني، إبريل 76،ص48، و «محمود حسن إسماعيل والشعر الحر» مجلة «الشعر» القاهرة، العدد 79 يوليو1995ص31، و«موسيقى الشعر الحر» رسالة ماجستير مخطوطة. كلية دار العلوم. جامعة القاهرة 1968، وانظر أيضا: س.موريه: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث. ترجمة د. سعد مصلوح. عالم الكتب. القاهرة 1969.

2 – طبع الكتاب في مطابع دار الهنا بمصر، على الرغم من أن ناشره دار المعارف ببيروت.

3 – صدرت الطبعة الأولى للديوانين عن دار الآداب ببيروت، وكانت مجلة الآداب التي صدرت عن هذه الدار أهم المنابر التي انطلقت منها أصوات الحركة الشعرية الجديدة في العالم العربي كله إبداعا وتنظيرا.

4 – مدينة بلا قلب. الطبعة الثانية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1968 وقد صدرت الطبعة الأولى للديوان عن دار الآداب ببيروت عام 1959.

5 – السابق.ص184

6 – السابق.ص198

7 – السابق.ص201

8 – صدرت طبعته الأولى عن دار العودة ببيروت عام 1974

9 – دار المستقبل العربي. القاهرة. بدون تاريخ.

10 – في حوار أجراه معه جهاد فاضل، ونشر في مجلة «آفاق عربية» بغداد، عدد تشرين الثاني1981، ثم أعيد نشره في كتاب «أحاديث أمل دنقل». إعداد أنس دنقل. مطبعة نيولوك. القاهرة 1992 ـص109

11 – أقوال جديدة عن حرب البسوس.ص8

12 – السابق. ص22

13 – أمل دنقل: أوراق الغرفة (8)، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1983ص97

14 - راجع القصة في: الطبري (محمد بن جرير): تاريخ الطبري (تاريخ الأمم والملوك). دار الكتب العلمية. بيروت. ط 3-1411هـ1991م. المجلد الأول.ص370-371.

15 - أمل دنقل: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة والشهادة على مأساة1967، أقلام الصحوة، العدد الأول. فبراير1975- اسكندرية.ص11، وكذلك: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، للباحث. الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان . طرابلس. ليبيا 1978،ص88-90، 285-294.

16 - اغاني إفريقيا. ص11.

17 - السابق . ص28.

18 - محمود أمين العالم: مقدمة ديوان «أغاني إفريقيا» ص10،11من المقدمة.

19 - محمد الفيتوري: تجربتي في الشعر، مقدمة ديوان «اذكريني يا إفريقيا» دار القلم. القاهرة 1965ص17.

20 - ديوان «عاشق من إفريقيا» ضمن «ديوان محمد الفيتوري». دار العودة. بيروت. الطبعة الثالثة 1979ص358.

21 - اذكريني يا إفريقيا. ص67.

22 - السابق. ص110.

23 - صدرت طبعته الأولى عن دار العودة ببيروت بدون تاريخ، ولكن معظم قصائده مؤرخة بعامي 1969،1970، كما أنه يهديه إلى روح المناضل جمال عبدالناصر، ويضمنه قصيدته في رثائه مما يعني أن الديوان صدر بعد عام 1970، أو على الأقل في نهاية هذا العام، ويحمل الغلاف الخارجي للديوان عنوان «الثورة والبطل والمشنقة» على حين يحمل الغلافان الداخليان عنوان «البطل والثورة والمشنقة» وهو أول ديوان للشاعر لا يعنونه بعنوان إحدى قصائده، حيث لا توجد قصيدة في الديوان تحمل أيا من العنوانين.

24 - البطل والثورة والمشنقة. ص97.

25 - قصيدة «أغنية جوفاء». السابق. ص41.

26 - مقدمة ديوان «يأتي العاشقون إليك» . طبعة دار الشروق. القاهرة وبيروت- 1413هـ 1992م.ص9.

27 - السابق. ص 13.12.

28 - راجع تحليلا للقصيدة في: د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر.ص215-218.

29 - صدرت طبعته الأولى من دار العودة ببيروت عام1971.

30 - صدرت طبعته الأولى عن دار العودة ببيروت عام1975.

31 - أحاديث أمل دنقل. ص51.

32 - مجلة «إبداع» أكتوبر1983.ص117.

33 - نقلا عن «أحاديث أمل دنقل» ص101.

34 - السابق. ص109.

35 - أوراق الغرفة(8).ص61.

36 - الضبح هو الصوت الذي تحدثه الخيل حين تعدو، ولا شك أن الشاعر كان غير موفق في استخدام عبارة «كما قيل» التي قد تحمل في بعض دلالتها عدم الاحترام الواجب للنص القراني، وبالإضافة إلى هذا الاعتبار الديني الذي لابد من إبرازه فإن العبارة - على المستوى الفني الخالص - قد أضعفت من جلال الوجه التراثي للخيل الذي يحرص الشاعر على إبرازه ليحقق سلبه عن الصورة المعاصرة للخيل الوظيفة الفنية والنفسية المرجوة.

37 - نشر دميتير. تونس 1985.

38 - بكائية على بحرالقلزم. ص7.

39 - السابق. ص15.

40 - السابق. ص54.

41 - يلاحظ تفشي الخلل العروضي في كثير من أبيات هذه القصيدة وسواها من قصائد الديوان.

42 - صدر الديوان في عام 1956عن دار الفكر في القاهرة، وهي إحدى الدور التي اهتمت بنشر الأدب والفكر الماركسي، وقد كتب مقدمة الديوان الشاعر والكاتب الماركسي المعروف كمال عبدالحليم.

43 - قصائد من السودان. ص9.

44 – السابق. ص13.

45 – السابق. ص19.

46 – السابق. ص31.

47 – السابق. ص60.

48 – السابق. ص49.

49 – السابق. ص55.

50 – السابق. ص58.

51 – بوابات المدن الصفراء. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1994 ص97.

52 – تاج السر الحسن: القلب الأخضر. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة ص37.

53 – السابق. صفحات23,52,111,112,115,120,135,151,152,154على التوالي.

54 – د.عبده بدوي: الشعر في السودان. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت.سلسلة «عالم المعرفة» العدد(41)– جمادى الآخرة1401هـ – مايو1981 ص216–217.

55 – خالد حسين أحمد عثمان: الشعر العربي المعاصر في السودان. معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين. المجلد السادس (دراسات في الشعر العربي المعاصر). مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري. الطبعة الأولى1995.ص240.

56 – انظر: عبدالرحمن الشرقاوي: من أب مصري، وقصائد أخرى. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة 1968.ص29.

57 – السابق.ص28.

58 – السابق.ص19–20.

59 – عبدالرحمن الشرقاوي: تمثال الحرية وقصائد منسية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة1988.ص41.

60 – محمود أمين العالم : أغنية الإنسان. دار الجمهورية للصحافة. القاهرة 1970ص83،84.

61 - السابق.ص94.

62 - السابق.ص140.

63 - محمود أمين العالم:قراءة لجدران زنزانة. وزارة الإعلام.بغداد1972.ص40-41.

64 - السابق.ص 141.

65 - محمد مهران السيد:بدلا من الكذب.دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة 1967ص23-24.

66 - السابق. ص76.

67 - السابق.ص129-130.

68 - محمد مهران السيد:ثرثرة لا أعتذر عنها. دار الموقف العربي. القاهرة 1978.ص21-22.

69 - السابق.ص28.

70 - علي عشري زايد: محمود حسن اسماعيل وعالمه الشعري الفريد.(ديوان لابد - طبعة دار المعارف 1980).ص77-178.

71 - محمود حسن اسماعيل:ديوان «لا بد» ص109-110.

72 - صدرت الطبعة الأولى من «قاب قوسين» عام1964، والطبعة الأولى من «لا بد» عام 1966.

73 - محمود حسن اسماعيل: قاب قوسين. دار العروبة. القاهرة 1964ص53-55.

74 - د. عبده بدوي: الشعر في السودان.ص194.

75 - خالد حسين أحمد عثمان: الشعر العربي المعاصر في السودان.ص237.

76 - عن دار الثقافة للنشر والإعلان بالخرطوم عام1984، وقد كتبت القصيدة عام 1969.

77 - محمد المهدي المجذوب: شحاذ في الخرطوم، ص1و2

78 - السابق.ص21.

79 - مجلة «الدوحة» - العدد(73)ربيع الأول1402هـ - يناير1982م.ص107.

80 - محمود حسن اسماعيل: صلاة ورفض. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر1970.ص8،9.

81 - السابق.ص33.

82 - السابق.ص85.

83 - السابق.ص89.

84 - السابق.ص95.

85 - السابق.ص103.

86 - نشرت في كتيب مستقل عن دار الثقافة للنشر والإعلان بالخرطوم عام1984.

87 - أقوال متناثرة في حضرة الإمام محمد أحمد المهدي. ص17-19.

88 - مجلة الشعر. القاهرة. العدد العاشر. ابريل1978. ص137.

89 - السابق. الصفحة ذاتها.

90 - السابق.ص139

91 - د. محمد عبدالحي: قصيدة «مطالع الجمال: العنقاء. الحمامة. الملاك» مجلة «الدوحة». قطر. العدد18جمادى الثانية1397هـ - يونية1977م.ص14.

92 - كلمة (من) ساقطة ولا يستقيم الوزن ولا المعنى بدونها.

93 - نشر دار اقرأ. بيروت 1403هـ -1983.ص10-20.

94 - صلاح عبدالصبور: الناس في بلادي.ط 6.دار الشروق.القاهرة وبيروت1401هـ - 1981 - ص33.

95 - السابق.ص67.

96 - صلاح عبدالصبور: الإبحار في الذاكرة. دار الوطن العربي.بيروت1979.ص51.

97 - السابق.ص101.

98 - كانت القصيدة في الطبعة الأولى للديوان - نشر دار الوطن العربي - هي آخر قصائد الديوان، ولكن طبعة الأعمال الكاملة الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب أعادت ترتيب القصائد في الديوان بحيث لم تعد قصيدة «تجريدات» . هي آخر قصائده، بل حلت محلها قصيدة «الموت بينهما» ولا أدري إذا ما كان الشاعر هو الذي أعاد ترتيب القصائد قبل وفاته في الطبعات التي تلت الطبعة الأولى وسبقت طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب حيث لم يتح لي الاطلاع إلا على هاتين الطبعتين، وعلى أية حال فليس من حق أحد إعادة ترتيب القصائد في ديوان ما سوى الشاعر نفسه، فقد يكون لهذا الترتيب من الدلالات ما لا يدركه الشاعر نفسه عند تبني هذا الترتيب، وما قد تتكشف أسراره بعد حين، كما هو الشأن بالنسبة لترتيب قصيدة «تجريدات» في «الإبحار في الذاكرة» آخر دواوين عبد الصبور.

99 - فاروق شوشة: في انتظار مالا يجيء، مكتبة مدبولي. القاهرة. ص90-92. والشيخ نظام الدين هو أحد الصوفية الهنود الذي عاش في دلهي في القرن الثالث عشر الميلادي، وتوفي عام 1325م، وله مزار في دلهي يؤمه أتباعه حيث يمارسون شعائرهم الصوفية، وقصر القلعة هي «القلعة الحمراء» - لال قلعة - التي أنشأها السلطان شاه جهان بعد أن نقل عاصمته من «أجرا» إلى «دلهي»، وبهو الديوان العام وبهو الديوان الخاص وساحة الرقص وحمام الملكة.. كل هذه آثار في القلعة لاتزال شاخصة إلى الآن.

100 - ص397 من طبعة «الأعمال الكاملة» - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

101 - Les Fleurs Du Mal .Ed. Club Des Libraires De France,1951,P.30

102 - ديوان «شجر الليل» - طبعة الأعمال الكاملة.ص 529.

103 - السابق- ص517.

104 - الاقتباسات من ترجمتين لمقالة إليوت: الأولى للدكتورة لطيفة الزيات بعنوان «التقاليد والموهبة الفردية» في كتابها «مقالات في النقد الأدبي» نشر مكتبة الأنجلو. ص5، والثانية للدكتور منح خوري العنوان «التراث والموهبة الذاتية» في كتاب «الشعر بين نقاد ثلاثة». دار الثقافة. بيروت 1966 .ص.74

105 - فاروق شوشة: سيدة الماء. مكتبة غريب. القاهرة - 1994 .ص19.

106 - حسن طلب: آية جيم.الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992. ص85-86.

107 - محمد المهدي المجذوب: شحاذ في الخرطوم.ص1.

108 - لمتابعة المزيد من مظاهر التجديد في لغة القصيدة الحديثة يراجع: عن بناء القصيدة العربية الحديثة.ط 4. مكتبة الشباب. القاهرة 1316هـ-1995م.ص45 وما بعدها.

109 - محمد عفيفي مطر: كتاب الأرض والدم. وزارة الإعلام. الكويت 1972 .ص65 والقصيدة جزء من قصيدة طويلة في الديوان، عنوانها «عن الحسن بن الهيثم».

110 - علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص219-221.

****



التعقيبات والمناقشات

رئيس الجلسة الدكتور خليفة الوقيان:

شكرا للأستاذ الدكتور فايز الداية على هذا التلخيص، المكثف لبحثه، وقبل فتح باب الحوار أود التنبيه إلى أن إدارة الندوة تتمنى عليكم تعبئة هذه الاستمارة التي وزعت في اليوم الأول ووزعت في اليوم الثاني، ولا يزال هناك مشاركون كثر لم يعبئوها بعد فنرجو التفضل بتعبئتها.

لدي ثلاثة أسماء من الراغبين في التدخل. الآن نستمع إلى مداخلات الإخوة الثلاثة نبدأ باعطاء الكلمة للأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد. ثلاث دقائق فقط دكتور فتوح.

الدكتور محمد فتوح:

شكرا سيدي الرئيس... مرة أخرى نصطدم بمشكلة المصطلحات والتناقض الذي ينتاب هذه المصطلحات ما لم يكن هناك اتفاق او شبه اتفاق على المقصود منها، بعض البحوث فسرت المرجعية تفسيرا موضوعيا – اذا صح التعبير – فقسمت القصيدة إلى ما يتعلق بالهم القومي، والهم الاجتماعي والهم الديني إلى آخره، وبعض البحوث نظرت إلى هذه المرجعية نظرة نوعية، فقسمت الشعر الى قصيدة عمودية وقصيدة تفعيلية وقصيدة تفعيلية نثرية، وفي نهاية الأمر لم نستطع ان نتفق على مقياس محدد لما هو المقصود من هذه المرجعية، وما إذا كانت هذه البحوث تفي حقا بذلك المضمون الذي وضع لهذه المصطلحات من قبل الندوة أم لا؟.

رجعت إلى بعض المعاجم الأجنبية فوجدت أن هذا المصطلح يتداول ولكنه يعني فيها ما يمكن أن يترجم إلى شبكة العلاقات الواقعية التي ترتبط بجدل ما مع النص مؤثرة وفاعلة فيه، وإذا انطلقنا من الاشكالية الموجودة في مصطلح المرجعية سنصطدم بإشكالية أخرى في مصطلح المعاصرة، بعض البحوث فسرت المعاصرة على ما يشمل نصف القرن الأخير ،وبعضها فسرت المعاصرة تفسيرا فنياً فجعلت المعاصر مرادفا للحديث، وهكذا كان يحتاج الأمر كما أشير أكثر من مرة في هذه

الندوة إلى نوع من التدقيق في المصطلحات، وتحديد المصطلح وقديما كانوا يقولون قبل المناظرة حدد مصطلحك.

سؤال بعد هذه الاشكالية المطروحة في ما يتعلق بالمصطلح للاخ المحاضر الكريم الذي أفدت من بحثه إفادة كبرى، لماذا قصرت العينة التي درستها في هذا البحث على ثلاثة من الشعراء فحسب؟ هم على التوالي عمر أبو ريشة، وفدوى طوقان، وخليل حاوي، ثم لماذا حينما اصطفيتهم كعينة لدراسة المرجعية في قصيدة المشرق العربي لماذا قصرت المرجعية في حدود ما يتعلق بأقوالهم عن الشعر ووظيفته وعن الشاعر ورسالته وهي جزئية محدودة كما تعلم؟ حتى آل الأمر إلى ان انتاج شاعرة كبيرة مثل فدوى طوقان لم يستغرق منك – وقد أحصيت هذا بنفسي– سوى ورقة وربع الورقة، فهل يمكن أن يختزل كل النشاط الإبداعي والعطاء الإبداعي لفدوى طوقان في مقولات لا تستغرق سوى هذا الحيز الضيق؟ الذي ربما أوقع الإنسان في مزلق التعميم والمخاطرة باجتراح وقائع أو تعليقات ليست مقصودة في الأساس مثل الزعم بأنها تقع في قالب هو واقعي رومانسي، أو إن خليل حاوي يقع في قالب اسطوري انجيلي؟ مع ان خليل حاوي لا يمكن – في ما أحسب – وأرجو ألا أكون مخطئاً، لا يمكن فهمه إلا على ضوء المذهب التعبيري والامتياح من الذات الباطنة واللاوعي الجمعي وذكريات الطفولة، هذا الجانب في شعر خليل حاوي هو الجانب الثر، والاكثر عطاء من كل الجوانب الأخرى، ملحوظة ثالثة – وأرجو ألا أطيل – كيف غاب في هذا البحث قطاع عريض هو القطاع الحاضر الغائب في تراث المشرق العربي، وهو ما يتعلق بتجربة الشعر في العراق؟ مع أن هذه التجربة في ما أحسب هي القاعدة لكل مراحل التغيير وتجارب التطور التي عرضت للقصيدة سواء في المشرق أو المغرب، كيف غاب عنك أن المرجعية التراثية في شعر نازك وزعمها بأن الخليل بن أحمد اجتزأ وشطر ونهك، فنحن لا نزيد عن ان نستخدم كل الخيارات المطروحة في القصيدة الواحدة وإصرارها على أن تربط تجربة الشعر الحر بالقالب العروضي التراثي؟ وكيف غاب عنا وعنك ان نستكشف تجربة السياب بكل ثرائها وبكل عطائها واستنادها الى مرجعية هي مرة مرجعية تراثية عربية، ومرة مرجعية أجنبية في تراث «اليوت» و «باوند» ومرة مرجعية

شعبية اقليمية تراثية، كاستناده الى التراث البابلي والتراث الفينيقي كيف يمكن أن تتشكل خريطة لمرجعية القصيدة في المشرق العربي دون هذا القطاع الذي هو – كما قلت – حاضر ولكنه غائب في بحثك؟ في النهاية أخي الكريم أرجو أن يتسع صدرك لبعض الملاحظات التي سأعهد بها إليك بعد المحاضرة أو الندوة وشكرا لك سيدي الرئيس، وشكرا للمحاضر الكريم.

الدكتور خليفة الوقيان:

الدكتور هاني العمد ونرجو الاختصار حتى يتمكن الكل من المشاركة، أنا أعتقد أن من يطيل يكون شخصاً غير ديمقراطي لأنه يصادر حق غيره.

الدكتور هاني العمد:

شكرا سيدي الرئيس، الحقيقة ان بحث الأستاذ الدكتور فايز الداية بحث جديد ويضع مرتكزات مرجعية، قد تكون غائبة عن ذهن كثيرين وهو ما أسماه (بالمشروع) أو (مجموعة الأوراق القابلة للتطور).

الباحث الكريم يختار مناطق جذب عند شعراء ثلاثة، وقد اختارهم رموزا لهم تاريخهم ومكانتهم، وقد نسوغ له قصر المدة التي لم تمكنه من الالمام والاحاطة، لذلك فإنني أود أن أقترح عليه تطوير البحث إلى أن يصل إلى المرحلة الشمولية وبهذه المناسبة أود أن أذكر ما يلي:

قد يكون الباحث قصَّر فعلا في البحث من القضايا التراثية في شعر هؤلاء الثلاثة، فأين شيوع الرموز في التراث الإنساني اليوناني والروماني والفارسي إلى آخره؟ وأين شيوع التراث الديني الرسمي، والتراث الديني غير الرسمي، والتراث الاسطوري والخرافي والتراث الشعبي العربي والتراث العربي بعهوده المعروفة ورموزه، ومخزون الشعراء العرب في عصوره المختلفة؟ هذا من حيث التراث، أما المعاصرة فأتساءل أين موروثات المدارس الغربية في شعر هؤلاء الثلاثة الأوروبية منها، والأمريكية؟ أين قيم الشعراء المعاصرين واتجاهاتهم، كالكلاسيكية والحداثيين

والتنويريين وشعراء ما بعد الحداثة؟ كنت أود أن يرجع الباحث الكريم الى معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين الذي يعد - بعد أن صدر - مصدرا مهما من مصادر الباحثين للتعرف على أصناف شعراء البيئة المدرسية الواحدة أو شعراء الجيل الواحد، عندئذ يقدم له هذا المعجم مرجعية في غاية الأهمية كما كان على الزميل المحترم أن يقدم لنا تصنيفا - بعد أن صدر هذا المعجم - تصنيفا للشعراء الذين ينتمون إلى البيئة التي درسها. شكرا سيدي الرئيس.

الدكتور خليفة الوقيان:

شكرا دكتور هاني. الكلمة الآن للدكتور عبدالسلام المسدي.

الدكتور عبدالسلام المسدي:

شكرا، بحثك سيدي الكريم كما تقدمت بذلك هو اطار لمشروع، وأتجرأ خطوة أخرى لأضعه في مسيرتك الفكرية البحثية التي أعرف منها على الأقل ثلاثة أعمال هامة (علم الدلالة العربي)، (جماليات الأسلوب)، الجزء الأول (ومعجم المصطلحات العلمية العربية).

وأثير بصدد هذا البحث وضمن اطار المشروع العام، أريد أن أثير اشكالا جوهريا يتصل بمرجعيتك أنت ضمن حديثك عن هذه المرجعية، ويخرج بنا إلى الأفق الأوسع، وخاصة في ما يتصل بمبدأ تضافر المعارف والمناهج، أظن أنك - صديقي وعزيزي - الدكتور فايز من المتعين الآن أن تحدد خيارين، خيارا أكبر، ثم خياراً أصغر، الخيار الأكبر أتتناول كل هذه الأبحاث بوصفك لغويا أم بوصفك ناقدا؟ فإن ثبت لديك أنك تتناول ذلك بوصفك عالم لغة فليكن بعد ذلك تحديد آخر، أتتناول الموضوع بوصفك عالم معجم أم عالم دلالة؟ بيننا في هذا المحفل الكريم أساتذة أساطين، الدكتور محمو فهمي حجازي بيننا الآن لغوي تناول قضايا اللغة من الأدب، وأشرف على أعمال جادة تتناول قضية المصطلحات والألفاظ، ولكنه لم يغادر موقعه المعرفي وهو أنه عالم لغة، الدكتور أحمد مختار عمر لم يبرح حقل علم اللغة، وخاصة

حقل علم المعجم ، في الأعمال التي نعرفها على الواجهة الأخرى العمل الرائد للدكتورة سعاد المانع، عندما تناولت من صميم الأدب والشعر عملا ظل معجميا، ولكنها ناقدة، أبسط إذن بإيجاز اشكالا منهجيا عليك وعلينا نحن، لابد ان نحدد الخيار المنهجي ومن ورائه الخيار الذي سيتحدد ان كنا نريد نحن اللغويين ان نطرق الأدب ليفيد دلالة في ما يخص وجهة نظرنا حول الظاهرة اللغوية ونترك الثمار الأخرى لإخوتنا النقاد يتناولونها باستكشاف، ولكنها ليست المقصودة بذاتها من طرفنا نحن أم أننا - وإن كنتَ من هؤلاء- أم اننا نتناول الأدب كنقاد ونتوسل بمناهج علم اللغة كنقاد فنفيد في نقدنا الأدبي ونترك الفوائض المعرفية لعلماء اللغة؟ معك أنت إشكال في هذا الموضوع، فليته يتحدد وليت المناسبة تكون فرصة لننطلق في التحديد ولنلتقي في التواصل، وشكرا مرة أخرى، شكرا سيدي الرئيس.

الدكتور خليفة الوقيان:

شكرا دكتور عبدالسلام، الكلمة الآن للدكتور علي عقلة عرسان.

الدكتور علي عقلة عرسان:

شكرا سيدي الرئيس، اسمحوا لي ان أبدي - زملائي الأكارم - ملاحظة متصلة بالشق الأول من هذه الندوة، وليس من هذه الجلسة وأضطر لذكرها نظرا لتوجه عام كان وراء اختيار موضوع هذه الندوة (الشعر والتنوير).

عقدت هذه الدورة باسم أحمد مشاري العدواني، وتم اختيار الموضوع لنقف على جهد العدواني وإبداعه من جهة، وعلى تأثيره الكبير سواء كان في الكويت أو في الخليج والسعودية، أو في المدى العربي بوصفه رائداً من رواد التنوير في هذه المنطقة، كيف أثر في سواه؟ كيف أحدث نقلة نوعية في هذا المجال؟ وكيف ظهر ذلك في شعر من تلاه أو من عاصره؟ هذه النقاط في الحقيقة افتقدنا الى تكثيفها لنقف على دور الرجل وعلى مدى ما تحقق في هذا المجال، وبالتالي الدراسات التي تناولت عدداً من الشعراء من أجيال مختلفة، معاصرة له أو غير معاصرة، لم تقدم لنا ما يشفي في هذا

الاتجاه، والأمل معقود على أن تثير هذه الندوة هذه النقاط لأن الدور التنويري لأحمد مشاري سواء كان في شعره، أو مواقفه، أو همه التربوي أو همه الثقافي الذي أدى إلى إحداث سلاسل، ودوريات، وتوجهات معينة لابد أن يكون قد أثر، وهذا اتجاه اجتماعي، واتجاه قومي، لأن الرجل لم ينفصل عن الاتجاهين وبالتالي من حقه علينا، ومن حق المرحلة علينا أن نتعمق في هذا.

النقطة الثانية الملموسة بشكل عام – وأنا أتعشم أن يتقبل الأساتذة الكبار النقاد هذه الملاحظة من مستشرف من بعيد لهذا – أنا ما زلنا نعاني من عدم اتفاق النقاد العرب على المصطلح، أو على الأقل تحديد حيز معين للاجتهاد في مجال المصطلحات يبقينا نحن المتابعين للجهد النقدي على صلة معرفية دقيقة بما يقال وأيضا بما يُرمى إليه، وحتى لا تتشتت دائما في كل جلسات النقد أفكار ورؤى وجهود، فهل نتطلع مثلا الى اتفاق جاد على ندوة أو ندوات او سلسلة لقاءات تحدد فعلا مصطلحا نقديا ويكون الاجتهاد في تطوير العمل من ضمن هذه المصطلحات بشكل عام؟ ليكون القارئ العربي والمبدع العربي وحتى الناقد العربي مواكباً لجهد الأساتذة وجهد المهتمين وتتراكم معرفة على أسس متفق عليها.

أصل إلى النقطة الثالثة والتي تتعلق بموضوع هذه الجلسة، غطى السيد الدكتور محمد فتوح أحمد جزءاً مما كنت سأتكلم فيه في هذا المجال، لكن أضيف بعض النقاط.

هناك في المرجعية لم نلحظ تدقيقا في مرجعيات معينة، هناك مرجعية معرفية هذه المرجعية المعرفية قد تكون تراثية، وقد تكون معاصرة قد تكون غربية أو من ثقافات أخرى، أو معاصرة من ثقافة عربية معينة للشعراء المدروسين أو للفترة المدروسة أيضا هناك مرجعية في الواقع، سواء كانت في الاتجاه القومي أو السياسي ولكنها مرجعية تؤثر في الإبداع أو تحرض على الإبداع أو يؤدي الإبداع دوراً تغييرياً تثويريا، تنويريا إلى آخره، من خلال ملامسة هذه القضايا أو التأثر بها أو التعبير عنها، وهذه المرجعيات تشير إلى أحداث، تشير الى تاريخ، تشير الى صراع معين، مثلاً لم يكن خليل حاوي أو أي شاعر – فدوى طوقان أو سواها – بعيداً عن الصراع العربي

الصـهـيوني، عن الهم القـومي عن أحداث في عقـود خلت، هـي مـحـرض له ومـحـرك، وبالتالي تشكل مرجعية ما سواء في داخله كمبدع أو في الوسط الاجتماعي والسياسي والثقافي الذي يتفاعل ويتعامل معه، هناك مرجعية قد نسميها مرجعية ذاتية هذا تحديد مصطلح للنقاد، لكن هي مرجعية تحرك المبدع ذاتيا، رومانسيا، أو عاطفيا أو شيئاً من هذا لكنها ليست بعيدة على الاطلاق عن المحيط الاجتماعي، أما المرجعية الثانية أو الشق الثاني من المرجعيات، مرجعيات فنية تتصل بالشكل بالتفعيلة بالعمود الخليلي أو بقصيدة النثر بمعطياتها، فهذه الأمور لم توضح لنا ولم يركز البحث عليها بالشكل الذي يشكل لنا هيكلاً ما نبني من خلاله، أو نبني عليه أو نتفاعل في سياقاته المختلفة. شكرا سيدي الرئيس.

الدكتور خليفة الوقيان:

شكرا دكتور علي أنت تجاوزت الوقت كثيرا، ونرجو الا يتجاوز بقية الإخوة الوقت بهذا المقدار، في ما يتصل بملاحظتك حول العدواني، الحق أن اللجنة التحضيرية رأت أن تقصر الحديث عن العدواني على محور واحد من محاور الندوة، وأنا أعتقد أن الأخوين اللذين تحدثا عن العدواني في هذا المحور قد نبها الى هذا العلم، وإلى هذا الرائد التنويري، ونتمنى أن يكون تنبيههما دافعاً وحافزاً للإخوة الآخرين المشاركين.

الدكتور محسن الموسوي:

لا أريد حقيقة أن أقترح تغييرات أساسية في موضوع هذا البحث فللباحث مطلق الحق في أن يكيف موضوعه حسب ما يريد وحسب ما يشاء، ولكني أود أن أضيف شيئا قليلا إلى ما ورد في شأن مرجعية المفاهيم، لأن الموضوع يتطرق إلى مفاهيم تمس صميم هذه الندوة بالنسبة إلى مفهوم الشاعر وكذلك بالنسبة إلى مفهوم الشعر.

وأود أن أشير إلى أن المهاد القديم من جانب لمفهوم الشاعر، لابد له من أن يحضر بشكل أو بآخر في أية مناقشة لموضوع الشعر العربي، من جانب آخر ينبغي الا ننسى ونحن نتحدث عن طبيعة التفاعلات الجارية بين الثقافة العربية في النصف

الأول من هذا القرن تحديدا وما قادت إليه والعلاقة بالمفاهيم التي درجت في الغرب والتي أخذ عنها الشعراء العرب كثيرا، فعندما نستعيد مفهوم الشابي للشاعر، لابد لنا من أن نستعيد أيضا مفهوم جبران خليل جبران الذي كان مفهوما شائعا بين الأدباء والمثقفين العرب لفترة طويلة من الزمن استمرت لغاية الاهتمامات الأدونيسية لمفهوم الشعر والشاعر، الرأي الجبراني كان حاضرا في أغلب المفاهيم التي دارت والتي جرى الحديث عنها في موضوع البحث بشأن فكرة عمر أبي ريشة على سبيل المثال (قضية الخلود)، الخلود.. العرب لم يتطرقوا إلى هذا الموضوع على أنه خلود كما نعلم سابقا، ولكن الفكرة المستجدة عندما جرت المعادلة في المفاهيم والنظريات الحديثة بين الفن من جانب، والحياة من جانب آخر جرى إعلاء لمفهوم الفن على هذا الأساس بقصد تمييزه عن الحضور الشخصي للشاعر أو الفنان، وكان هذا - كما يبدو لي - حاضرا في ذهن عمر أبي ريشة.

تختلف القضية عندما أريد أن أتحدث عن خليل حاوي، ليس لأنني سأتحدث فقط أو ينبغي أن أتحدث عن الظاهرة (التموزية) أي الانتباه إلى الإرث الشرق أوسطي القديم، والذي جرى تفجيره كما نعلم ليس فقط منذ ان ترجم (الغصن الذهبي) لفريزر، ولكن لأسباب مختلفة عديدة جرى تفجير هذا، وجرى التنظير إليه بكثرة في تلك الأثناء، عند تلك اللحظة ظهرت مفاهيم الانبعاث، الموت والانبعاث ثانية، ولكن كما نعلم ويعلم المطلعون على هذا الموضوع أن (الأرض الخراب) كانت أساسية أيضا في لفت الانتباه إلى هذه المفاهيم وإعادة بعث الحياة فيها ولكن بشكل آخر، كيف تطور المفهوم عند خليل حاوي؟ الاضطراب المعروف عند خليل حاوي بأنه لم يتطرق، نعم سيتطرق، لا سيما في (المسيح بعد الصلب) وما إلى ذلك وعدد كبير منهم تطرقوا الى هذه القضية ولكن في مفاهيم الانبعاث أي المفاهيم التموزية (الظاهرة التموزية) تحديدا، اختلف خليل حاوي - في تقديري - عن هذا المنحى لأنه أولا اختار لحظة النبوءة التي قامت في (الأرض الخراب) وهي تحتمل التوق من جانب، والاحساس بأن الأرض خراب من جانب آخر، فهذا الاضطراب في هذه المساحة البنّية كانت أساسية وغائمة في طريقة تفكير خليل حاوي، ولهذا تراه عندما يتنقل بين (السندباد) من جانب وبين (المسيح) من

جانب آخر، كان دائما موزعا ومشتتا بين قضيتي التوق وقضية الواقع ، كيف لنا أن نأتي بمثل هذه المشاهدات أي الانتماءات المختلفة إلى أرض الواقع؟ عمر أبو ريشة لم ير أن ثمة خطراً يتهدد الشاعر شخصا، ولكن كان يدرك أن الاختلاف يمكن أن يكون قائما. مع خليل حاوي وبسبب وعيه وانتمائه الفكري والسياسي كانت القضية شائكة ومعقدة، وكان يرى بعين الرائي من جانب وبعين الوعي الآخر من جانب آخر أن المستقبل ليس بريئا وليس مشجعا ولهذا السبب في تقديري لو أُخذت كل هذه المرجعيات لأمكن أن نأتي بتحديد أكثر لقضية المفاهيم على أني - كما قلت - لك جادة وللآخرين جادة أخرى والسلام عليكم.

الدكتور خليفة الوقيان:

شكرا دكتور محسن الكلمة الآن للدكتور حسن فتح الباب.

الدكتور حسن فتح الباب:

شكرا سيدي الرئيس، وشكرا أيضا للأخ الباحث دكتور الداية، ملاحظاتي بسيطة جدا: أولا من حيث الشكل، ملاحظة شكلية، يعني الفن دائرة الشعر، دائرة الفن..

الشعر فن، حتى إن كتاب أرسطو المشهور اسمه (فن الشعر) فكان ممكناً أن نختار لفظة أخرى أكثر تعبيرا عن المضمون، بعد هذا أنا كنت أتوقع - وأرجو أن يكون في كلامي هذا مجرد تطوير أو اقتراح لتطوير البحث وإثرائه وتعميقه - أن يتناول البحث العلاقة الجدلية بين الشعر والفنون، لأنه كما هو معروف تؤثر الفنون كل منها في الآخر، مثل الأواني المستطرقة ينبع كل منها من الآخر ثم يصب في حركة دائرية متوالية، ويمكن أن نعتبر أن ظاهرة الجدل المتبادل بين الفنون بعضها وبعض، ظاهرة فنية معاصرة ابتدعها الشعر المعاصر، والشعر الحديث بصفة عامة، وإن كنا نجد بذوراً جنينية لها في تراثنا الشعري، فالعلاقة ليست بين الشعر والفنون التشكيلية فقط، ولكنها موجودة أيضا وقائمة ودالة بين الشعر والرواية والمسرح، فنلاحظ في ثورة الشعر الحديث أن تقنية القصة القصيرة قد انتقلت إلى الشعر مثل تقنية تيار الوعي،

مثل تقنية (الفلاش باك) العودة أو الارتداد إلى الخلف، نجدها في الشعر المعاصر.. تقنيات المسرح أيضاً نجد بعض القصائد عبارة عن قصائد لها أحداثها وشخوصها المتحركة حتى في التراث القديم قصائد أبي نواس كثير منها جدا تعتبر قصائد مسرحية، استفاد الشعر أيضا أو وظف تقنية المزج والقطع أو (المونتاج) اقتبسها من السينماء وهكذا بالنسبة لباقي الفنون.

كنت أتوقع في هذا المسار نفسه أن يلفت نظرنا الباحث أو يبحث في العلاقة بين فن كالموسيقى خصوصا البلوفينية أي العمل المركب وبين الشعر هل استفاد الشعر من فن السيمفونية مثلا؟ من الفنون التشكيلية لما بنقول دلوقت، النقاد المحدثون أو الحداثيون يتكلمون عن الناحية البصرية ما العلاقة بينها وبين اللوحة التشكيلية؟ نعلم ان هناك رسامين.. فنانين تشكيليين، استوحوا قصائد في لوحاتهم والعكس صحيح أي أن هناك شعراء استوحوا لوحات في قصائدهم ينطبق هذا على الموسيقى أيضا وشكرا.

الدكتور خليفة الوقيان:

شكرا دكتور حسن. الكلمة الآن للأستاذ الدكتور نعيم اليافي.

الدكتور نعيم اليافي:

شكرا سيدي الرئيس، أنا أؤيد في الواقع معظم ما قاله الزملاء لاسيما الدكتور فتوح، والدكتور علي عقلة عرسان والدكتور عبدالسلام المسدي لذلك لن أكرر ما قالوه، سأكتفي فقط بملاحظة عامة ومجموعة من الأسئلة حول محور المرجعية أولا ومحور اليوم أو ورقة اليوم ثانيا.

في ما يتعلق بمحور المرجعية لي ملاحظتان: الملاحظة الأولى: ان ثلاثة أبحاث من أربعة لم تكتب عن المرجعية وإنما جيّرت مفهوم المرجعية وفق اختصاص ورقة كل صاحبها فإنسان الدكتور فايز الداية الزميل والصديق يعمل في علم الدلالة، ففهم المرجعية من خلال هذا العلم، وهكذا حتى نهاية الأبحاث، لذلك اقترح الدكتور علي عقلة

عرسان أن تقيم مؤسسة البابطين ندوة حول هذه المفهومات والمصطلحات، لعلنا نكتفي أو نتفق حول هذه الأمور، ثم هل من المعقول أن يكتب باحث في بحث عن المرجعية ولا يطلع أو لا يشير أو لا يوثق شيئاً من الكتب التي كتبت عن المرجعية، مصطلح المرجعية صحيح مصطلح اشكالي، لكن كتبت حول المصطلح، وحول المرجعية في الشعر العربي كتب كثيرة بدءاً من عام ١٩٨٥ حتى الوقت الحاضر، سبعة كتب على الأقل بداية مع المربد في العراق والسفرين الكبيرين (الشعر عند نهاية القرن)، ثمة أبحاث كتبت حول الموضوع ذاته هل من المعقول أن يأتي باحث فيبدأ من الصفر ويلغي ما قبله؟ ثم لدينا معجمعات كثيرة يمكن أن تحدد للدارس ما معنى المرجعية ويختار هو ما يشاء ويضعه بين يديه، هذا في ما يتعلق بأبحاث المرجعية ككل.

أما في ما يتعلق بورقة الزميل الدكتور، فإنني أسأل الاسئلة التالية: السؤال الأول لماذا لم تحدد مفهومك للمرجعية حتى نقيس بحثك على هذه المرجعية؟ أنا خرجت من البحث بعد قراءته ولم أفهم شيئا من مرجعيتك، ولم أتعرف شيئا الى كيف تفهم المرجعية، السؤال الثاني: هل من المعقول أن نتخير نصوصا شعرية لبحث جاد عن المرجعية من خلال ثلاثة أقاليم في بلاد الشام وعلى أي أساس اخترت عمر أبي ريشة وخليل حاوي وفدوى طوقان؟ هل لأن كل واحد منهم يمثل قطراً؟ يمثل مذهباً؟ يمثل جيلا؟ ما العلاقة بين هؤلاء من خلال المرجعية؟ أحسست أن الاختيار كان عشوائيا وغير مسوغ، وغير مبرر.

هذه الأمور ستسوق الى شيء محدد ينبو عنه البحث العلمي، وهو أن الاختيار الأعم سيجر إلى اختيار أخص، وبالتالي سيجر اختيار أخص في الدائرة الصغيرة، لم نعرف ما مرجعية خليل حاوي، ما مرجعية فدوى طوقان، ما مرجعية أبو ريشة، في النهاية أنا في الواقع أشعر بأن هذا البحث بغض النظر الآن عن السرعة التي اتيحت للزميل – أربعة أسابيع – وعن أنه ورقة للمشروع للمستقبل وللمنهج، أعتقد أن الورقة أوقع الدارس فيها نفسه في مأزق، ما حدود هذا المأزق؟ لماذا؟ الجواب عند ما قاله الدكتور عبدالسلام المسدي، وشكرا لكم على كل الأحوال.

الدكتور خليفة الوقيان:

شكرا دكتور نعيم، الدور الآن للدكتورمحمود فهمي حجازي.

الدكتور محمود فهمي حجازي:

أولا أنا أحيي الدكتور فايز الداية على ورقة العمل التي قدمها، وقد وصفها بذلك وهي فعلا ورقة عمل تثير فكرا، القضية التي ينبغي أن تحدد - خاصة بالمصطلح - فمصطلح المرجعية كما أشار متحدثون قبلي في حاجة إلى إيضاح وتحديد، كما هي الحال بالنسبة لمصطلح التنوير، وفوق هذا فالعنوان الأساسي لهذا البحث أو لهذه الورقة أكبر بكثير جدا مما نجده في داخلها، ففي داخلها نجد منطلقا يبدو لأول وهلة أنه يتعامل بطريقة معجمية دلالية، عندما يقسم مجموعة كلمات إلى مجموعتين كبيرتين، ثم يدخل بعد ذلك مجموعة حُزم، فإذا بنا نجد في الحزمة الأولى شاعر، شاعرة، شعراء شعر، حرف، أحرف إلى آخره، الحزمة الثانية كذا وكذا، كنت أتوقع بعد ذلك في إطار العمل المعجمي متابعة لاستخدام هذه الكلمات في تلك النصوص، وفي هذه الحالة نظل عند المستوى المعجمي كما أشار الصديق الأستاذ الدكتور المسدي، أما إذا تحركنا بعد ذلك الى المستوى النقدي فنحن أمام مستوى آخر، وهو مستوى التوظيف الفني وهنا مجال كبير ورحب للعمل، فالقضية هنا أن الأستاذ الدكتور الداية حاول أن ينطلق من شيء محدد وهذا الشيء المحدد هو مجموعة كلمات انتظمت في مجموعات أو في حزم، إكمال هذا العمل وتنمية هذا العمل يمضي بنا إلى مستوى معجمي، ويمكن أن نقف عنده أو إلى مستوى نقدي فني عندما نبحث التوظيف الفني لذلك وهذه المجموعات الدلالية أكبر بكثير من مجموعتين ولذلك هذا منطلق مهم يكوّن ورقة عمل لكنها تحتاج إلى إجراءات واضحة وحادة وصعبة في الوقت نفسه حتى نصل إلى ما ننشده من استخدام رشيد لمنطلقات علم اللغة لتحليل عميق للنص الأدبي، وهذا كله في إطار الانطلاق من المعجم إلى ما نريد، وهناك آفاق أخرى كثيرة للمرجعية لكن الشيء الذي لفت نظر الكثيرين هنا، أن هذا المفهوم استخدم أو هذا المصطلح استخدم في هذه البحوث بدلالات مختلفة مما يطرح أهمية تحديد المصطلح قبل أن نشرع في استخدامه على نحو مضطرد. شكرا.

الدكتور خليفة الوقيان:

شكرا دكتور حجازي المتحدث الأخير هو الدكتور محمد لطفي اليوسفي.

الدكتور محمد لطفي اليوسفي:

شكرا سيدي الرئيس أريد أن أبدأ بملاحظة تخص في الحقيقة مفهوم النقد الذي نستنتجه من هذه البحوث. لست أدري عندما أقرأ أنا دراسة أو بحثاً أحس بنوع من البراءة نتعامل فيها مع النصوص، نتعامل ببراءة كبيرة بموجبها تصبح الكتابة النقدية قائمة على التسليم بأن كل نص كتب وفيه بعض بديع بعض استعارات ووزن وقافية هو شعر ونشرع في الدراسة، والحال لست أدري إلى أي مدى أن المطلوب منا هو ملاحقة ما يتكتم عليه النص الشعري العربي المعاصر من مآزق، هذه المآزق التي تعد في حد ذاتها معابر لمآزق الثقافة العربية، باعتبار أن سؤال الشعر في رأيي هو المستقر الذي تلتقي فيه أسئلة الراهن الثقافي العربي. السؤال هل هي براءة؟ أم أن السياسي اتخذ شكلا مواربا واندس في الثقافي فصرنا نتكتم عندما يتعلق الأمر مثلا بجهتي التي أدرسها، أو بمنطقتي التي أقطن فيها، أتكتم على لحظات الوهن القائمة في ما أحسبه شعراً والحال انه في الحقيقة ليس بشعر لاسيما أننا نعزل النص عن مسار التحولات التي شهدها الشعر العربي المعاصر منذ شوقي إلى اليوم، والحال أن لا معنى في رأيي لأي نص، لا معنى لأي كتابة خارج هذا المسار وهذا التاريخ، وبالتالي يقع إعلاء نصوص هي في الحقيقة تعد من طفيليات الشعر العربي المعاصر، وأريد أن أسأل في ما يتعلق بهذا البحث، بما يتعلق بالمرجعية، وقد تحدث عن التراث وأرجو المعذرة ببراءة أيضا، هل أن علاقة الشاعر بالتراث هي علاقة استكشاف بموجبها حينما يحل التراث في النص الحديث يقع تحرير المدجن فيه والمتوحش الذي حرص العرب القدامى على إلغائه وترويضه بشكل من الأشكال؟ أم أنه يقتطع من القديم العربي ما به يوهمنا أنه نص أصيل، فيبادله التراث مكراً بمكر ويصبح حضور التراث في النص امارة على وهنه وضعفه. بالنسبة إلى الاسطورة هذا خليل حاوي والشعر العربي المعاصر بنثره والسياب وغيره.... الاسطورة عُدت علامة معاصرة لكننا حين ننظر في النصوص نلاحظ أن الاسطورة كثيرا ما تُنزع من منابتها، تخلع قهرا وتستدعى استبدادا، وتجبر على النزول في غير أوطانها فتبادل النص مكراً بمكر، وإذا بحضورها في النص امارة أيضا على وهنه لا على قوته ومعاصرته وبالنسبة إلى الواقع، أنا اعتقد أن شاعرة مثل فدوى طوقان – صحيح شاعرة كبيرة – قرأناها بعقلية طلاب في الثانوية العامة، وكنا

معجبين، عندما نقرأها الآن بوعينا الجديد وبمنجزات القصيدة العربية المعاصرة، ندرك أن هذا الشعر رغم كبر المرأة وإكبارنا لها في منتهى التواضع، لا سيما أن المرجع عندها هو الواقع، والواقع هو الذي جعل قصيدة فدوى تعود إلى التصور البياني القديم وتلغي تقريبا في أكثر من مواضع من قصائدها المنجز الفني الذي تمكنت القصيدة المعاصرة من إنجازه وتحقيقه، ولهذا أرجو المعذرة إذا تكلمت بهذا الحماس، فالمسألة تهمني شخصيا من قريب، ولذلك اعتبرت التنوير.. فهمت التنوير شخصيا أن التنوير مسألة ليست اجتماعية ولا نضالية وإنما التنوير هو هذه الرحلة رحلة التصدع والانقطاع داخل القصيدة. التنوير يعني ما جاهدت القصيدة منذ شوقي إلى اليوم لتحققه، أعني الانعتاق من الإنشائية القديمة والبيانية القديمة، والخروج إلى دائرة جديدة أعني دائرة الكتابة من جهة كونها فعل وجود، وهذا ما أريد أن أقوله وشكرا.

الدكتور خليفة الوقيان:

شكرا دكتور يوسفي، الآن نترك للدكتور فايز الداية بضع دقائق للرد على مداخلاتكم فليتفضل.

الدكتور فايز الداية:

كانت نغمة القرار هي أن هذه ورقة، وهي مشروع، وجاءت نغمة الجواب لترد على ذلك، ولعلنا من خلالهما نصل إلى إيقاع جميل ومفيد، وكل ما قيل مفيد لهذه الورقة بلا ريب وهنالك نقاط أحب أن أوضحها لا أن أدفعها.

لماذا اقتصر هذا البحث على هذه المساحة وعلى هؤلاء الشعراء؟ مضطر إلى أن أذكر الأيام والأسابيع وأقول إن بحثا نقديا له جديته لا بد أن يتقيد بمادة يمكن أن يقدمها وأن تكون مقبولة هذا أمر لا مرية فيه. كيف اجتاح هكذا دواوين ومساحات وأقدمها في كلام جاد ومفيد، لهذا اقتصرت على حيز صغير يمكن أن يكون جادا، ويمكن أن يستكمل فيما بعد واخترت له منهجا أناقشه واستفدت من كلام كثير قيل فيه، إذن الاختيار حتمته المدة الزمنية أساسا، وكان عندي كوم من البطاقات لشعر السياب وكان يحتاج إلى ضعف هذا الوقت قرأت... أعماله وشعره واستخرجتها،

وكانت تحتاج إلى ضعف هذا الوقت الذي بذلته وهو شهر من الزمن إذن هذا أمر ليس في يدي وإنما تكيفت معه علميا وبالقدر الممكن.

بعد ذلك الاختيار لهؤلاء الشعراء لابد من اختيار رقم واحد سأختار اثنين أو ثلاثة أو أربعة لن أختار عشرين اخترت عمر أبا ريشة هو من سوريا من جانب من جوانب الشام ،خليل حاوي من لبنان، وفدوى طوقان من فلسطين وجمعت الشام ، أبو ريشة تجربته متقدمة. قال الشعر منذ الثلاثينات، حاوي جاء بعده، طوقان كانت متأخرة زمناً، إذن هناك معايير زمنية، معايير مكانية ثم الوان مختلفة لون خليل حاوي مختلف عن لون أبي ريشة بلا شك في أمور مختلفة عن فدوى طوقان، إذن هنالك تنوع حدست حدساً نقدياً علمياً أنه من الممكن أن يعطي التنوع، إذن هذا ما أستطيع أن أقوله عن الاختيار وعن المساحة، والدراسة تحتاج بلا ريب إلى شعراء كثيرين آخرين.

هنالك نقطة وقع فيها لبس في ما أتصور. أنا لم أتناول مرجعية الشعر عند هؤلاء الشعراء الثلاثة لا.. أنا اخترت زاوية مفهوم الشعر عندهم.. دائرة الشعر عندما وقف الشاعر وتحدث عن الشعر ما مرجعيته؟ أما مرجعية الشعر فهو كل الشعر كل الديوان، وهذا من غير الممكن أن يطرح هنا، ولم أطرحه، إذن المقترحات الجيدة والجميلة تكون عندما نقرأ الدواوين كاملة ونقرأ مرجعيتها، أما انا قلت دائرة الشعر، مفهوم الشعر عند هؤلاء... صراحة وتوضيحا، أما مفهوم الشعر الذي تشكل الشعر وفقه فهذا شأن آخر كما أتصور أنكم توافقونني عليه. اذن هذه نقطة وفيها ملحوظات كثيرة مفيدة لا شك في التصور الثاني.

وأما الإشكال الجميل التي طرحه الصديق الاستاذ الدكتور عبدالسلام المسدي، فأنا مدرك ما قاله ذات يوم قبل سنة واليوم، وأنا مدرك للفروقات وللإشكالات ولنقصٍ يكون هنا وهناك، ولكننا نرى إشكالاً أكبر أن أهل اللغة يتركون النقد، والعمق في النقد ويقولون يا نقاد تعالوا وهؤلاء لا يستجيبون في كثير من الأحوال، وأخصص فأقول من هذا الناقد الذي أخذ منجزا لغويا لباحث لغوي وأكمله نقديا؟ لا أنا أو هو.. هذا إشكال واقع من ينكره فليقل ولنتحدث فيه. إذن المنجزات اللغوية أكوام على الرف والنقاد يبدأون من الصفر بنقديتهم إذا صح هذا التعبير وبآرائهم النقدية لا يعيرون ذلك بالاً

إلا قليلا، إذن أنا أحاول مع العثرات – والتي أدركها تماما – أحاول أن أجمع الطرفين في يد واحدة لعلي أفلح، ولعلي أعطي نتيجة مشتركة. أنا غير غافل ولكني مستفيد من هذه الملحوظة يا دكتور عبدالسلام. وهنالك ملحوظات عن مرجعيات كثيرة لم تذكر راجع لأنني اخترت دائرة محددة. أيضاً الملحوظات المفيدة جدا للدكتور محسن الموسوي فعلا يمكن أن استفيض في هاتين الدائرتين في مفهوم الشعر وفي توثيقه على النحو المفصل، هذا أمر لا ريب فيه، ملحوظات أخرى أيضا دخلت في هذا الحيز وأعتقد أن النقاط الأخرى تدخل في هذا الاطار وحديثها طويل أيضا ومفيد، أشكر لكم ملحوظاتكم القيمة، ولعلنا نلتقي من خلال اختلافاتنا هذه الى صورة عن المرجعية وعن التنوير وعن عمل متآزر متكامل وشكرا لكم.

الدكتور خليفة الوقيان:

شكرا للباحث الكريم الدكتور فايز الداية، وشكرا لكم جميعا، والكلمة للأستاذ عبدالعزيز السريع.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

في البرنامج لابد ان أذكر الإخوة أن الجلسة الختامية ستكون في الغد إن شاء الله في الساعة العاشرة صباحا واليوم نحن مدعوون إلى الأمسية الشعرية ستتحرك السيارات بعد قليل إلى مقر الأمسية في القاعة الكبرى بالمجمع الثقافي، ونأمل في الغد أن تكون جلسة الغد الختامية جلسة مفيدة وتحظى بحضور الجميع إن شاء الله وشكرا.

الدكتور خليفة الوقيان:

شكرا لكم وإلى اللقاء في الأمسية الشعرية.

****

الجلسة السادسة

رئيس الجلسة الدكتور سليمان الشطي:

بسم الله الرحمن الرحيم،

نرحب بكم، ونبدأ الجلسة السادسة من اليوم الرابع حيث سنتابع المحور الثالث والخاص بالمرجعيات، وسيكون مرتكز النقاش في هذا اليوم عن المرجعية في القصيدة العربية في كل من الجزيرة العربية والمغرب العربي.

سنبدأ أولا بالباحث الأول الأستاذ الدكتور محمد لطفي اليوسفي ليقدم لنا المحور الخاص بمرجعية القصيدة في المغرب العربي وقبل أن أدعوه لالقاء بحثه أود أن أعرفه ولو أن المعروف لا يعرف..

- ولد عام 1951
- دكتور في اللغة والآداب العربية من 1984
- أستاذ بجامعة تونس الأولى، كلية الآداب، منوبة.

من مؤلفاته:

- في بنية الشعر العربي المعاصر، 1985
- دراسات في الشعرية (الشابي نموذجًا) بالاشتراك مع أساتذة آخرين، 1987
- كتاب المتاهات والتلاشي في الشعر والنقد 1992
- لحظة المكاشفة الشعرية – تونس 1992
- البيانات بالاشتراك مع : أدونيس، محمد بنيس، أمين صالح وقاسم الحداد.
- بحث عن (الكتابة لعبة غواية لا تنتهي) 1993

فليتفضل.

البحث الثاني عشر

مرجعية القصيدة العربية المعاصرة
في المغرب العربي

د.محمد لطفي اليوسفي

- 1 -

تمثل أسئلة الشعر بالمغرب العربي جزءًا صميميًا في مسار التحولات التي ما فتئت القصيدة العربية المعاصرة تنجزها وتحياها. والناظر في تاريخ هذه القصيدة يدرك ، بيسر، أنها ما فتئت تفتتح مجراها مأخوذة بفكرة الخروج والابتداء، الخروج عن الطرائق التي عليها جريان الشعر في القديم العربي وعليها متصرّفه لابتداء نمط من الكتابة يفتتح قدام الشعر دروبًا ومسالك لا عهد لذلك القديم بمثلها.

تبعًا لذلك تشكّل خطاب الحداثة الشعرية في الثقافة العربية مسكونًا، إلى حد الهوس بفكرة المحو. جاء التحديث الرومانسي فأعلن الخروج على النمط الإحيائي وعلى الشعر العربي الذي يتكئ عليه جماعة الإحياء، وحرص على ممارسة فعل المحو وحدث الابتداء . يقول الشابي معبرًا عن تصور أدار رؤية التحديث الرومانسي وانتظمها:

«لقد أصبحنا نتطلب أدبًا قويًا عميقًا يوافق مشاربنا ويناسب أذواقنا في حياتنا الحاضرة... وهذا ما لا نجده في الأدب العربي ولا نظفر به لأنه لم يخلق لنا نحن أبناء هذه القرون بل خُلِق لقلوب أخرستها سكينة الموت[1]».

ثم جاءت قصيدة التفعيلة مسكونة بالهاجس نفسه. وتحركت داخل الرحاب ذاتها. ألغت التحديث الرومانسي وأعلنت الابتداء. فلقد انطلق أصحابها في

* اختار الناقد عنوانًا آخر هو: مرجعية القصيدة بالمغرب العربي (محنة الابتداء من اول)

ممارساتهم الشعرية من قناعة مضمرة عبر عنها أدونيس قائلاً: «لا تنشأ الحداثة مصالحة بل تنشأ هجومًا. تنشأ إذن في خرق ثقافي جذري وشامل لما هو سائد[2]».

داخل هذا الفضاء نفسه افتتحت «قصيدة النثر» مجراها محملة هي الأخرى، بالأهواء نفسها، حريصة على التخلص مما تعتبره قديمها (أي قصيدة التفعيلة). يعلن فاضل العزاوي، معبرًا عن رؤية جماعة «قصيدة النثر»: «القصيدة الجديدة هي التي تخلق قوانينها الخاصة بها حيث لا توجد قوانين مقررة سلفًا اطلاقًا[3]».

- 2 -

هذا هو المشهد الشعري العربي اذن.

تاريخ مليء بالتصدعات. كل حركة تنشد التخلّص مما تعتبره قديمها، وتهفو إلى محوه كي تشرع في الابتداء. تاريخ طافح بالسجال والرغبات والأهواء.

- 3 -

والثابت أن هذه التصدعات والانقطاعات هي التي جعلت القصيدة العربية المعاصرة تنهض محملة بمازقها، وتفتتح مجراها محكومة بالاندفاع والانكفاء، بالقوة والوهن، بالطموح والانكسار. وهي التي جعلت الخطاب النقدي العربي المعاصر لا يتفطن إلى أن مأزق الكتابة في الثقافة العربية يعلن عن نفسه وفق أكثر من طريقة ويتزيا ، في السر، بأكثر من قناع. لذلك تتم عملية تشظية المأزق ويصبح مدار السؤال: الشعر المغربي / الشعر العراقي/ الشعر التونسي/ الشعر المصري... الخ.

وبذلك تتم عملية حجبٍ لعلاقة التحاور والاغتذاء التي ما فتئت تحصل بين التجارب والنصوص، وتجعل البعض من تلك التجارب والنصوص عبارة عن مراجع متكتمة على نفسها في صميم البعض الآخر، عالقة بمنجزها الفني على نحو ممعن في التستر والتخفي. وهذا يعني أن البحث في مرجعية النص يصبح في هذه الحال، ضربًا من التحايل والمغالطة ان لم تقع الاحاطة بتلك العلاقة الخفية التي تفتح التجربة على مراجعها المتوارية في صميمها. ذلك ان للنصوص الابداعية مكرها، ولها أيضًا

سلطان هو الذي يجعل البعض منها يغتذي بالبعض الآخر ويصهره في محارقه. فيتحول النص المرجعي المتواري في تلاوين النص الذي استدعاه وصهره إلى طاقة يتمكن النص بواسطتها من الانفتاح على ما تأسس قبله من ابداعات ويصبح، تبعا لذلك ، حلقة نامية في مسار الابداع. فالنص كيان تاريخي، وهو لا يستمد ابداعيته إلا من جهة كونه كيانًا تاريخيًا. انه يفتح مجراه مأخوذًا بقديمه وماضيه منشدًا إلى ذاكرة (ما تأسس قبله من نصوص) وفي لحظة الكتابة يرد ذلك القديم ، ويحضر الماضي، وتطرح الذاكرة مخزونها. فيصبح النص مهددًا بالتلاشي في ما ليس منه. وهو لا يتمكن من افتتاح مجراه الخاص الا إذا حقق الانقطاع عن مراجعه وقديمه، وانتشل نفسه مما علق بالذاكرة من مسالك الابداع ودروبه التي افتتحتها في ما مضى نصوص أخرى. لكن ابداعية النص مشروطة أيضًا بتحقيق التواصل مع ذلك القديم وتلك الدروب والمراجع، لا للحلول فيها واتّباعها، بل لمفارقتها والتغاير معها بعد صهرها في محارقه، لأن التغاير مشروط بالتواصل معها والانقطاع عنها في الآن نفسه.

لذلك رأينا أن نقارب مرجعية القصيدة بالمغرب العربي انطلاقًا مما يتكتم عليه تاريخها من جراحات وتصدعات وانقطاعات ستظل تضع الكتابة الشعرية بالمغرب العربي في حضرة قدرها ومستحيلها: **الابتداء من أول لأن التصدعات والانقطاعات،** من جهة كونها انكسارات وفجوات، انما تعطل امكانية وجود حركة تحديثية تنويرية تتنامى في التاريخ، وهي من جهة كونها ثقوبًا وفراغات ، إنما تؤدي إلى التفتيت والتشظية، تفتيت التجارب التحديثية التنويرية وتشظيتها.

- 4 -

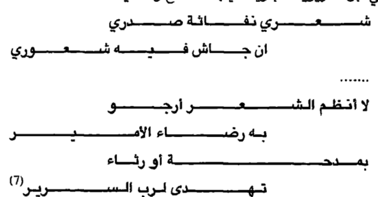
والناظر في مسار التحولات التي شهدتها الممارسة بالشعرية بالمغرب العربي يلاحظ أنه مسار مليء بالفجوات والانقطاعات لا بالتواصل والاستمرار والتنامي. ابتدأت التحولات تاريخها مع الشابي ومنجزاته، لذلك سيظل الشابي، بالمغرب العربي، يملك سحر الرمز وفتنته وجاذبيته، ولذلك أيضًا ظلت الأجيال الشعرية المتعاقبة، على

اختلافها وتنابذ أطروحاتها وطموحاتها، تحيطه بهالة من التقديس. إنه أول مغربي يسهم على نحو صارم، في صياغة أسئلة الحداثة الشعرية وهو أول مغربي يسهم شعرًا وتنظيرًا، في تعميق حدث مسألة الذات في الثقافة العربية، ويعلن شرعة الخروج والانشقاق والابتداء.

أعلن الانشقاق عن نفسه في ديوانه «أغاني الحياة» في شكل تغيير طال مفهوم الشعر وطرائق انجازه ، وطال وظيفته أيضًا. لم يأت حدث الخروج اتفاقًا، ولم يتحقق فعل الابتداء صدفة وبختًا. ذلك أن الانشقاق اختيار أتاه الشاعر ونظر له طويلاً في كتاباته النثرية النظرية[4] : «لقد اصبحنا نتطلب أدبًا قويًا عميقًا يوافق مشاربنا ويناسب أذواقنا.. لا ينبغي لنا أن ننظر إلى الأدب العربي كمثل أعلى للأدب الذي ينبغي أن يكون، ليس لنا الا احتذاؤه ومحاكاته في أسلوبه وروحه ومعانيه»[5]. هكذا نظّر الشابي للخروج والابتداء جازمًا ، في الآن نفسه، بأن الخلل ليس في الشعر العربي القديم فحسب بل في الخيال الذي أنتجه . وذلك الخيال «أجدب كالصحارى» التي نما فيها وتدرج»[6].

صحيح أن هذا التصور قائم على نوع من الاطلاقية هي التي جعلته لا يدرك أن النص الابداعي القديم يمتلك طريقتين في الحضور. احداهما تاريخية، بموجبها ، يتنزل النص في لحظته التاريخية ، ويمتلئ بصخبها ، فيفي بحاجات معاصريه، أما الثانية فإنها تمكنه من كسر لحظته والافلات من سلطة التاريخ وقسريته، فيوجد وجودًا لا تاريخيًا، ويفي بحاجاتنا لذلك يظل حاضرًا بيننا، فاعلاً فينا، له علينا وعلى نصوصنا سلطان، ولذلك ايضًا يظل عالقًا في ذاتنا كالوشم في قاعها مندسًا في لغتنا و قادرًا على الانسراب إلى النصوص التي تحرص على تخطّيه وهدمه وتجاوزه. حتى انها كثيرا ما تتحول إلى تنويع فجّ على بعض منجزاته فيما أصحابها يعتقدون أنهم قد كرسوا الانشقاق عليه وحققوا الانقطاع عنه. وصحيح أيضًا أن هذا التصور يضعنا في حضرة ما داخل أسئلة الحداثة الشعرية من تبسيط مرده الامتثال للرغبات والانقياد للأهواء، ولكنه يظل مع ذلك بمثابة لحظة أعلن فيها الانشقاق عن نفسه وضبط حدوده ورسم مداه.

تجلى الانشقاق على مستوى الممارسة الشعرية في شكل عدول عن الغرضية، وللغرضية تاريخ، ولها أيضًا مدى يمتد على أكثر من أربعة عشر قرنا. فلقد انتظمت الشعر العربي وأدارته بدءًا بامرئ القيس وصولاً إلى شوقي. لم يأت الانشقاق هنا أيضًا من قبيل الاتفاق، ولم يكن وليد الصدفة والبخت ، بل كان اختيارًا أعلن عنه الشاعر في نبرة تقريرية اخبارية غايتها الالحاح والتأكيد:



شـعـري نفـاثـة صـدري
ان جـاش فـيـه شـعـوري
....
لا أنـظـم الـشـعـر أرجـو
بـه رضـاء الأمـيـر
بـمـدحـة أو رثـاء
تـهـدى لـرب الـسـريـر[7]

هكذا أعلن حدث الخروج عن نفسه وطال مفهوم الشعر ووظيفته، ذلك أن الغرضية التي تحرك في رحابها الشعر العربي القديم لم تكن مجرد موضوع للقول أو مدارًا له . إنها الموضع الذي تتجلى فيه رؤية العرب القدامى للعالم، وينكشف فيه موقفهم من الكلمة وما يطلبونه منها فلقد ألح المنظرون القدامى بدءًا بالجاحظ وصولاً إلى حازم القرطاجني وابن خلدون على أن «الشعر كلام مخيل»[8] والكلام المخيل في تصورهم، «هو الذي يجمع إلى جودة الافهام جودة الالذاذ» [9] ويتولد (الالذاذ) عما ينبني عليه القول من أبعاد جمالية تثير اللذة في ذات المتلقي أما (الافهام) فينتج عن الافادة التي تحصل للمتلقي. والافادة إنما يحققها المعنى المراد إيصاله إلى المتلقي قصد استنهاضه لفعل شيء أو استفزازه للنفور والعدول عنه. لذلك تمضي الأقاويل الشعرية في اتجاهين كبيرين ولا خيار: المدح والهجاء. مدح الخصال الممدوحة بتحسينها وتجميلها واستنهاض المتلقي لطلبها، وذم الخصال المذمومة للتنفير منها وتقبيحها في ذهنه.

نتج هذا التقنين الذي يرسم للشعر حدوده وضفافه عن رؤية تحصر وظيفة الشعر والكلام اجمالاً في مدى تحقيقه للنفع بالمعنى الاجتماعي إذ الغرض من الكلام، في نظر أصحابها، «انما هو استدفاع المضار واستجلاب المنافع»[10] وأدى إلى موقفين في غاية

الخطورة، فلقد عدت الكلمات بمثابة أوعية للمعاني. فتم الفصل بين اللفظ، والمعنى (الشكل/ المضمون). ووقع الالحاح على أن «اللفظ جسد روحه المعنى»[11] وهذا يعني أن اللفظ كالجسد عارض متبدل فانٍ. أما المعنى فإنه كالروح خالد لا يتبدل ولا سلطان للبِلَى عليه. لذلك جزم القدامى بأن «الشعر تجويد للمعاني» [12] وذهبوا إلى أن الشاعر المبدع ليس ذاك الذي يبتدئ المعنى ويخلقه فيما هو يبتدع طريقة في تصريف الكلام لا عهد لغيره بمثلها ، بل هو ذلك الذي يلتقط المعاني المتعارفة التي جرت مجرى العادة في المدح والهجاء، و«يجودها» أي يخرجها اخراجًا جميلاً جديدًا لم يسبق إليه.

واضح إذن أن الخروج عن الغرضية إنما يمثل في حد ذاته ، إفلاتا من دائرة التصور البياني القديم، وانعتاقًا من الرؤية التي تنتظمه وتديره. ذلك أن الغرضية متولدة عن موقف العرب من المعنى وكيفيات انتاجه ، راجعة إلى موقفهم من الكلام وطرائق اجرائه وتصريفه. وهي متولدة عن رؤيتهم للعالم وطريقة مقامهم على الأرض.

والثابت أن هذه الرؤية البيانية الميتافيزيقية التي تقصي الشاعر من نتاجه، وتحصر وظيفة الشعر في تحقيق النفع بالمعنى الاجتماعي، وتفصل ما بين اللفظ (الجسد) والمعنى (الروح) ، هذه الرؤية التي بموجبها تصبح الكتابة تمجيدًا لقيم المجموعة وإعلاءً لقيم المجموعة هي بالضبط، ما نهض الشعر المعاصر ليتغاير معه ويتخطاه ويفلت من دائرته وسلطانه، وهي التي منحت أسئلة الحداثة الشعرية في الثقافة العربية كل مبررات وجودها. لذلك تشكلت أسئلة الشعر في كتابات الشابي عاتية عاصفة متوترة. وأعلنت عن نفسها في تنظيراته في شكل دعوة إلى تخطي القديم العربي ونسيانه وتجاوز منجزه. لأن العلاقة الوحيدة الممكنة مع القديم العربي ماثلة، حسب الشابي، في الانقطاع عنه لابتداء نمط من الكتابة يتغاير مع مجمل النتاج الشعري العربي من جهة المفهوم والوظيفة وطرائق الانجاز.

هذه هي الأقاليم التي أشار إليها الشابي في كتاباته ، وحاول أن يصدر عنها ويكرسها في ممارسته الشعرية، فلقد جاءت الكتابات النظرية النثرية لتعضد الشعر وترسم قدامه دروب الانعتاق من الرؤية البيانية الميتافيزيقية، ومسالك العبور نحو

المخالف والمغاير والجديد. والناظر في التحولات التي ظل الشعر العربي المعاصر ينجزها ويحياها، منذ العشرينات إلى اليوم، يدرك ، بيسر، هذه الآفاق وتلك الأقاليم التي أسهم الشابي في الاشارة إليها، وجاءت بمثابة نتيجة لتعميق الأسئلة التي كان الشابي قد اكتوى بنارها في زمانه ذاك.

- 5 -

هكذا وضعت الممارسة الشعرية في حضرة قدرها: ابتدأت القصيدة رحلة العذاب بحثًا عما يضمن لها فعل الانعتاق من الرؤية البيانية الميتافيزيقية، وافتتحت مجراها محكومة بالقلق والبحث. وتوغلت بعيدًا داخل منطقة الخطر. مع الشابي وجيله من التحديثيين[13] بدأت مغامرة البحث ورحلة العذاب. وظلت تتسع وتمتد وترسم قدام الشعر دروب الانعتاق من عقال الرؤية البيانية وما تنبني عليه من استباحة ونهب، نهب الشعر واستباحة الشاعر. فلقد صدرت هذه الرؤية عن وعي حاد بخطورة الكلام بفتنته وسلطانه[14] لذلك حرصت على ترويض الشعر وتدجينه ولجم المتوحش فيه. فحدت من اندفاعاته باختزاله في غرضين كبيرين: المدح والهجاء. وأفقرته باعتصاره في بعده النفعي. واستباحت الشاعر بالالحاح على أن دوره إنما يتمثل في التقاط المعاني المتعارفة، المعاني «الملقاة على قارعة الطريق»، و«تجويدها» «بإخراجها في أحس صورة من اللفظ»، وبذلك أقصت من نتاجه وعصفت بحريته. فكفّت الكتابة عن كونها فعل وجود. كفت عن كونها موضعًا وفضاء فيهما تسترد الذات حريتها وتنكشف بكل أبعادها: بنزواتها وأهوائها، برغائبها وميلها العاتي للوقوف في وجه المحرمات والممنوعات، وهدم المطلقات والسلط والمتعاليات. وكفت الكلمات عن كونها ميدان المواجهة، مواجهة الكائن لهشاشته، ولقدره العاتي تحت الشمس. وتحولت، نتيجة الفصل بين اللفظ والمعنى، إلى أوعية فارغة خواء، أوعية مدارها ومحصل أمرها احتضان المعنى «لصونه من الفساد» والنسيان.

هـهنا بالضبط تتنزل أسئلة الشعر التي ابتدأها الشابي مع أبناء جيله من التحديثيين. وههنا بالضبط، اتخذت المغامرة حجمها ومداها. ولقد شرعت الكتابة

تتلمس الدروب التي تضمن لمرتادها الافلات من عقال الرؤية الميتافيزيقية، والمسالك التي ترجع للكلمات بهاءها وعنفها ولهبها من جهة كونها هي التي تسمي المعنى وهي التي تبتدئه وتخلقه وتصير به إلى الوجود، وترجع للشعر ماهيته من جهة كونه فعل وجود. فيه تسترد الكلمات قدرتها على الخلق والتأسيس والابتداء. وفيه تسترد الذات حريتها. وتمثل في حضرة الأبعاد جميعها: الواقعي والخيالي والأسطوري. فلا تكتفي بالتقاط الواقع ووصفه بل تثريه وتغنيه إذ تفتحه على ما غاب من أبعاده فتنتشل الموجودات وتسجنها في عقال بعد واحد من أبعادها.

******

هذه الرغبة العاتية في العودة باللغة إلى ما كانت عليه في البدء هي التي جعلت الشابي يدين «الخيال الصناعي» و«ينتصر للخيال الشعري»[15] لأن الأول إنما يعلن عن نفسه في شكل صنعة وزخرف وتحلية للكلام. أما الثاني فإنه يفتح قدام الشعر دروب الانعتاق من الميتافيزيقا ومكرها. وهي التي جعلت الشابي يدفع بلغته بعيدًا داخل منطقة الخطر. فيكتفي بالتشبيه البسيط حتى لتكاد لغته، في بعض الأحيان، ترد عارية من الشعرية، وتسقط في الاخبار والتقرير . هكذا صارت الكتابة فعل وجود. إنها ليست تمرسًا بالكلام ومقدرة على تحليته وتوشيته وزخرفته، بل هي موقف من الكلمات ينشد تجديدها، وموقف من اللغة يحرص على العودة بها إلى ماهيتها من جهة كونها فعل خلق وتأسيس وهي ، في الآن نفسه، موقف من العالم وطريقة حضور فيه. ذلك أنها لا تصف الموجود بل تعيد انتاجه وابتناءه في الكلمات لتضعنا في حضرة ما تحجّب وراء الواقعي من خيالي، وما توارى في صميم الخيالي من أسطوري. لذلك يتماس الشعر مع الأسطورة أيضًا. وتصبح الرموز الشخصية التي يبتنيها الشعر معابر منها تتسلل الرموز النمطية المشتركة وتشرع في العمل[16].

*****

من هنا يتبين لنا أن تجربة الشابي ومنجزاته وأسئلة الشعر لديه إنما تمثل لحظة في مسار التوجه التنويري التحديثي الذي ما فتئت القصيدة العربية المعاصرة بأسرها

تكرسه وتصدر عنه. إنها لحظة في مسار التحولات. وهي لحظة مشرعة على الآتي الذي لم يصر بعد، أي على ما ستنجزه حركة التحديث الشعري في الثقافة العربية منذ بداياتها إلى غد. وهذا يعني أن **لا معنى لتجربة الشابي خارج مستقبلها**، أي خارج ما ستنجزه الأجيال اللاحقة. **ولا معنى للأسئلة التي صاغها واكتوى بنارها خارج ما ستشهده أسئلة الحداثة الشعرية من تعدد وتعميق تقوم به الأجيال المتلاحقة.**

ومن هنا يتبين لنا أيضًا لماذا تحول الشابي في المغرب العربي إلى رمز وامتلك سلطة الرمز. إنه أول مغربي يسهم في وضع الممارسة الشعرية على عتبات الانعتاق من الرؤية البيانية الميتافيزيقية، ويكتب الشعر لا باعتباره صناعة تمرس بها، بل باعتباره حدثًا تنويريًا وفعل وجود. لذلك ستحرص الحركات الشعرية التي حاولت في السبعينات أن تكرس الانشقاق على الكتابة الشعرية السائدة بالمغرب العربي[17] على اعلائه وتمجيده[18] أو تعمد، في بعض الأحيان، إلى احتوائه لتوهم بأنها إنما جاءت تواصل الخروج الذي كان الشابي قد أعلنه وابتدأه[19] .

لقد تحول الشابي في ذاكرة هذه الأجيال، إلى سلطة. وسواء كانت تحتفي به أو ترفضه فإن نصه قد تحول في وعي هذه الحركات وفي لا وعيها إلى سلطة. لكن الناظر في مسار الكتابة الشعرية في الثقافة العربية سرعان ما يدرك أن أسئلة الحداثة الشعرية التي أسهم الشابي في صياغتها إنما تواصلت بالمشرق العربي، ووضعت الكتابة داخل دروب أدت إلى انفجار نظام الشطرين وتبديل الموقف من المعنى وكيفيات انتاجه. أما بالمغرب فقد طالها المحو: لقد كانت القصيدة التي عاصرت قصيدة الشابي بالمغرب العربي احيائية تقتفي أثر القديم العربي وتسير على خطوه دون أن تطال منجزه. لكنها ستتمكن من محو التصدعات التي أحدثها الشابي في بنية القصيدة العربية. ستتمكن بعد موته من محو منجزه. وفي حين تواصلت أسئلة الحداثة الشعرية بالمشرق العربي، عادت القدامة في المغرب العربي لتثأر لنفسها مما أحدثه الشابي من تصدعات وابتدأه من أسئلة. انتصرت القصيدة الاحيائية التي حاصرت الشابي. والناظر في بنية النصوص التي شغلت المدى الممتد من موت الشابي (الثلاثينات) إلى

نهاية الستينات تقريبًا، يدرك أنها إنما تمثل معابر منها تسللت القدامة ومحت أسئلة الراهن الثقافي واستبدلتها بإجابات منتزعة ، قهرًا، من القديم العربي.

- 6 -

لم تكن القدامة في حاجة للاقناع بضرورة محو التصدعات التي أحدثها التوجه الرومانسي في بنية القصيدة. لذلك لم تلجأ إلى النقد والتنظير. اكتفت بالممارسة الشعرية التي تكرس النمط الإحيائي وتواصله، فلقد كانت البنية الثقافية بالمغرب العربي بنية متقادمة قائمة على وهمين: **وهم الهوية، ووهم التطابق.**

والناظر في بنية النص الاحيائي كما تشكل عند أقطابه بالمشرق العربي، يدرك أن ذلك النص لا يهتدي بالقديم العربي ويحاول أن يسترده فحسب، بل كان يمنح الأوهام جميع مبررات وجودها. إنه يكرس من جهة كونه استنساخًا للقديم، وهم الهوية. ويشيع باعتباره فعل إلحاق للذات بسلفها، وهم التطابق. وهذا ما يفسر عودته وتواصله بالمغرب العربي[20] بعد انكفائه ووهنه بالمشرق.

لم تكن هذه العودة إلى النمط الاحيائي والرؤية البيانية التي تديره مجرد لحظة في مسار. لم تكن مجرد انكفاء عابر في مسار القصيدة بالمغرب العربي. بل كانت عبارة عن شرخ ظل يتعمق ويتسع ويمتد من الثلاثينات (بعد موت الشابي ورمضان حمود) إلى نهاية الستينات كما قلنا. غير أن هذه العودة اتخذت مظاهر متعددة وسلكت دروبًا ملتوية.

✡✡✡✡✡

ههنا اضطلع النص الاحيائي المشرقي والشعر العربي القديم بدور مرجعي. وعادت الكتابة إلى الغرضية القديمة وتشكلت وفق متطلباتها مدحًا وهجاء[21] وههنا تتنزل جملة من التجارب لا يمكن أن يطالها الحصر لكثرتها وشيوعها في جميع أقطار المغرب العربي. نذكر تمثيلاً: كتابات أحمد اللغماني ومصطفى خريّف، ومنوّر صمادح، وأحمد المختار الوزير، وجعفر ماجد، ونور الدين صمود، وعلي محمد الرقيعي، وعلي

صدقي عبدالقادر، وعمر بن قدور، ومحمد العيد، والربيع بوشامة، والأخضر السائحي، وصالح خرفي، وأبي القاسم سعدالله، ومفدي زكرياء، وعلال الفاسي، والمختار السوسي، ومحمد العثماني، ومكي الناصري.. وغيرهم.

تشترك هذه التجارب في كونها تنهض منشغلة بالشعر العربي القديم تنشد اعادة انتاجه وإدراجه في الذات. لكنها لا تطال متعلقها لأنها تتمسك من ذلك القديم بجانبه البنائي الشكلي (الوزن/ التسجيع والتقفية/ المحسنات..الخ) تحسبه صميم ذلك الشعر ومنبت شعريته. والحال أن شعرية النص القديم واقعة في تلك المكونات مفارقة لها في الآن نفسه، لأن تلك المكونات ليست سوى مجرد عنصر من العناصر البانية للايقاع. وهذا يعني أن تكريسها والاهتداء بها على أنها صميم الشعر القديم وسر شعريته إنما يمثل نوعًا من الحجب والخذلان لذلك الشعر القديم نفسه. لذلك تصبح عملية الانشداد إلى القديم ضربًا من الأصالة الوهمية التي تنشدّ إلى القديم وتهفو إلى ادراجه فـي الذات، لكنها تقصيه. إنها، بمعنى آخر، توهم بأنها تستكشفه وتقربه منا عن طريق اقتفاء أثره والاهتداء بمنجزه الفني، لكنها في الحقيقة تمحوه وتمعن في ابعاده عنا. إنها لا تسترده وتعيد ابتناء شعريته، بل تحجبه وتشوهه، لذلك يبادلها ذلك النص مكرًا بمكر، فيصبح حضوره فيها أمارة على وهنها وعجزها عن فتح مجراها الخاص.

فلقد كانت الكتابة الشعرية في هذه المرحلة تتشكل بالمشرق العربي محكومة بقلق التجريب والبحث، لذلك مضت على درب المغامرة وافتتحت من الآفاق ما لا عهد للشعر العربي مثله. كانت قصائد السياب، وخليل حاوي، والبياتي، وأدونيس، وبلند الحيدري، وسعدي يوسف.. وغيرهم تفتتح الدروب وترسم للمغامرة حجمها ومداها فيما كانت الكتابة بالمغرب العربي، مجسدة في هذه التجارب، تمحو منجزات التحديث الرومانسي، وتعود إلى مقولة «الاحياء» وتعيد انتاج مآزق مدرسة الاحياء. دون أن يقع التفطن إلى أن «الإحياء» مفهوم يحيل صراحة ، على الموت، لأنه يتضمن تسليما مضمرًا بأن الشعر العربي القديم كان قد هوى، والحال أن الشعر القديم، بل إن

التراث بأسره، يحيا معنا مندسًا في لغتنا، يقيم على الأرض معنا، عالقًا بذواتنا، يصرخ في ليل وجودنا منتظرًا الكشف.

لم تكتف هذه القدامة العائدة بتكريس النمط الاحيائي وإجراء الكتابة وفق متطلبات عمود الشعر وشروطه بل عمدت أحيانًا إلى اتباع مسالك ملتوية مواربة فتخلت عن عمود الشعر واختارت قصيدة التفعيلة طريقة في تصريف الكلام وإجرائه كي توهم بأنها تواصل تعميق أسئلة الشعر. ههنا تتنزل جملة من التجارب تشترك في الخروج من نظام الشطرين إلى نظام التفعيلة، نذكر منها تمثيلاً لا حصرا كتابات كل من الميداني بن صالح ومحمد العروسي المطوي وعبدالرحمان عمار، ومحمد الصالح باوية ومحمد أبوالقاسم خمار ومصطفى المعداوي ومحمد علي الهواري.. وغيرهم.

غير أن الناظر في هذه التجارب يجدها قائمة على نوع من الوعي الشقي المضني. فهي تتشبث بالعصر واللحظة التاريخية. تهفو إلى الانخراط فيهما عن طريق ما تطرحه من موضوعات اجتماعية أو سياسية راهنة[22] لكن بنية النص وطرائق انتظام الكلام تحول دون ما تهفو إليه. فينشأ نوع من التعارض الخطير بين محتوى القول وطرائق تصريفه. وهو تعارض يرجع إلى عدم تمثل أبعاد حدث انفجار نظام الشطرين وما نتج عنه من تغيير طال الموقف من المعنى وكيفيات انتاجه. لذلك سرعان ما ندرك ، حين نقترب من هذه التجارب أنها تنبني على تسليم مضمر بأن الانعطاف الذي شهدته الكتابة بالمشرق العربي مجرد تغيير طال «الشكل» و«المضمون» وتجلى على مستوى «الشكل» في الخروج على نظام الشطرين واستبداله بالتصرف في البحور الموحدة التفعيلة تصرفا جديدا. أما على مستوى «المضمون» فقد تجلى في شكل عدول عن الغرضية التي عليها جريان الشعر العربي القديم واستبدالها بمواضيع وقضايا سياسية واجتماعية راهنة.

هذا التصور التبسيطي لمتغيرات الكتاب الشعرية هو الذي جعل هذه التجارب بمثابة معابر منها تسللت القدامة الى الممارسة الشعرية في المغرب العربي. وأعلنت عن نفسها في شكل عودة للرؤية البيانية التي تحصر متعلق الشعر في النفع والافادة .

فلقد تشكلت النصوص ماحية الفارق بين السياسي والشعري. وصارت الكتابة تنقاد طيعة للسياسي وتتشكل وفق شروطه ومتطلباته، قائمة على الخطابة والحماسة والتعليمية، دون أن يقع التفطن إلى أن امتثال الشعري للسياسي على ذلك النحو إنما يمثل عودة متسترة للرؤية البيانية التي تحصر وظيفة الشعر في الحفز والاثارة. ولم يقع التفطن إلى أن الشعر لا يمكن أن يلتزم بغير ذاته. لأنه ان تحول إلى فعل مناصرة أو تحريض واستنهاض تلاشى في غيره من أنواع الخطاب (الخطاب الاجتماعي الإصلاحي ... الخ) هكذا كفت الكتابة عن كونها فعل مساءلة، كفت عن كونها سفرًا وترحالاً على نحو ما يجعل من النص موضعًا تسترد الذات فيها علاقتها البكر باللغة والعالم وتمارس الشعر لا باعتباره صناعة بل من جهة كونه فعل وجود.

- 7 -

ثمة فجوة حدثت في تاريخ الكتابة الشعرية بالمغرب العربي.. ثمة انكسار حصل.. ثمة صيرورة عطلت حين اعتملت... فابتدأ اليتم تاريخه.

- 8 -

هذا اليتم سيضع الكتابة الشعرية بالمغرب العربي في حضرة مستحيلها: **الابتداء من أول**. ستنهض الكتابة محملة بمأزقها. ستتشظى التجارب والمحاولات من الداخل حتى لتكاد في بعض الأحيان، تتلاشى في ما ليس منها وتتحول إلى أصداء لتجارب، أنجزت في المشرق العربي أو في ثقافات أخرى. وسيتحول اغلب الشعراء إلى **شعراء قصائد** لا شعراء تجارب أي سيتمكن الشاعر بالمغرب العربي من انتاج قصائد تمتلك فرادة وإبداعية، لكنها لا تنصهر في شكل تجربة، بل تظل مجرد قصائد تشير حين نتملاها إلى أن واضعها واقف في المهب يتلمس دروب الشعر ولا يقتحم عليه مخابئه ويستله من مكامنه، لذلك يظل الشعر ينقاد اليه ويخذله أحيانًا.

- 9 -

طبيعي، بعد هذا كله، أن تصبح الكتابة بالمغرب العربي مغامرة محفوفة بالمخاطر والمزالق، مشرعة على التيه والتلاشي في ما ليس منها. وطبيعي أيضًا أن يصبح

الشعر فعل استباق للتاريخ إذ على الشاعر المغربي أن يرمي ذاكرته المليئة بالشقوق والفجوات في العتمة. وبجراحاته يبتني ذاكرة جديدة حيث لا فراغ ولا انقطاع.

من هذا الاحساس العاتي باليتم طلعت القصيدة في نهاية الستينات وأعلنت الانشقاق والخروج على الممارسة الشعرية التي سادت بالمغرب العربي منذ موت الشابي إلى نهاية الستينات. أعلن الانشقاق عن نفسه صريحًا حادا عنيفا . وتجلى في شكل ادانة وتبرؤ. يكتب خليفة التليسي في ليبيا متسائلا: «هل لدينا شعراء» ؟ ويعتبر كل من كتب في ليبيا إلى حدود الستينات لا يمكن أن يدخل في باب الشعر بل هو مجرد هامش للمتن الشعري بالمشرق العربي[23] . ومثله يفعل محمد بنيس بالمغرب في نصه «بيان الكتابة» فيجزم قائلاً: «لم يستطع الشعر المغربي المكتوب باللغة العربية الفصحى، طوال تاريخه، أن يمتلك فاعلية الابداع»[24] . غير أن بنيس لا يكتفي بالحكم على هذه الشعر بأنه خال من الابداعية بل يعمد، في نوع من التشفي إلى ادانته والتبرؤ منه والتشهير به. فينعته بكونه مجرد «ركام من البلادة والعفن»[25] . ثم يقصيه من دائرة الشعر قائلاً: «هل نسميه بعد كل هذا شعرا»؟[26] عن هذا الوعي نفسه صدرت قصيدة السبعينات في تونس. فلقد أجمع أصحابها على أن القصيدة التي ظلت تكتب في تونس من تاريخ موت الشابي إلى حدود نهاية الستينات إنما تمثل «الرجعية الفكرية والسلفية النكراء»[27] .

هكذا إذن شهدت الممارسة الشعرية في السبعينات نوعًا من الانعطاف طال خارطة الشعر بالمغرب العربي بأسره. لكن الكتابة الشعرية وقعت في حبائل ثنائية خطيرة هي ثنائية المحو والابتداء.

ستحتفظ الذاكرة بالشابي. تمجده وتعليه. ويطال المحو المدى الممتد مما بعد الشابي الى نهاية الستينات. ولم تكن هذه الرغبة العاتية في ممارسة المحو والابتداء حادثًا عابرًا عرض في قطر آخر بالمغرب العربي بل كانت حدثا تاريخيًا تجلى في شكل انفجار طال خارطة الكتابة. ولم يكن الانشقاق فعلا فرديًا تسهل محاصرته ويمكن اجتثاثه وإقصاؤه (وهذا ما حدث للشابي في ما مضى). بل كان فعلاً جماعيًا كرسته

مجموعات جاءت تعلن الخروج والابتداء (السبعينيون في المغرب/ وحركة غير العمودي وغير الحرّ في تونس مثلاً).

كانت ثنائية المحو والابتداء تمثل في وعي هذه الحركات بوابة مشرعة على امكانيات تأصيل الكتابة الشعرية بالمغرب العربي. لا سيما أن أسباب المحو موجودة في صميم النتاج الشعري المطلوب حتفه: قدامته وتقليديته، «ففي السبعينات – يقول محمد بنيس أحد رموز حركة الانشقاق بالمغرب – اكتشف شعراء شبان أن قصيدة المغرب العربي تقليدية»[28] هذا ما يجزم بصحته واحد من منظري حركة الانشقاق في تونس إذ يذهب إلى أن ماكتب بعد الشابي إنما هو شعر رجعي سلفي[29].

وكانت حدود المحو واضحة أيضًا. فلا بد أن يطال المحو كل النتاج الذي جاء بعد الشابي «لأن المغرب العربي لم يعرف بعد الشابي ممارسة شعرية تحتمي بالسؤال والجسارة الا في السبعينات» هكذا يعلن محمد بنيس[30]، وبالاضافة إلى ذلك كانت حدود الابتداء واضحة هي الأخرى. إذ المطلوب الابتداء من النقطة التي انتهت إليها الممارسة الشعرية بالمشرق العربي على نحو بموجبه «ينضاف الشعر في المغرب العربي إلى غيره من الشعر العربي فلا يكون حشوًا عليه أو تكرارًا له»[31].

هكذا تمت عملية استبدال أبٍ بآخر. وجاءت حركة التحديث بالمشرق العربي لتضطلع بدور مرجعي. لكن الاحتماء من عنت الداخل (المغرب) بما كان يجري في الخارج (المشرق) أوقع الكتابة الشعرية في أعتى مآزقها. ان الرغبة العاتية في الخروج والابتداء سرعان ما تحولت إلى اتباع فلقد نهضت القصيدة مغتذية بمنجزات النص المرجعي[32]. لكن النص المرجعي سرعان ما انقلب على النص الذي استدعاه وحول العديد من الأصوات والنصوص إلى رجع صدى لأصوات ونصوص لها مواقعها وتاريخها بالمشرق العربي[33].

هكذا استيقظ الشاعر المغربي على قصيدته وهي تتلاشى في ما ليس منها ولا يبقى منها بين يديه سوى ما يبعث على التأسي والشجن. يبدو لي – يقول الشاعر

الجزائري محمد زتيلي مثلاً: «اننا ، منذ السبعينات. كتبنا شعرًا مشرقيًا.. وأن الاخوة المشارقة الذين مسحوا على رؤوسنا وقالوا: هذا شعر عربي، لم يكونوا، في الواقع، يريدون لنا الا أن نظل اتباعًا .. لأن الأسماء التي تتصدر القائمة الشعرية.. ليست في الواقع ، إلا صورًا مصغرة لأصوات لها وزنها في الساحة الشعرية العربية[34]».

- 10 -

من هنا ندرك كيف وضعت الكتابة الشعرية من جديد في حضرة قدرها ومستحيلها: الابتداء من أول. ومن هذا المتاه، متاه العودة المستمرة إلى نقطة البدء انبثق السؤال حادًا عاتيًا: كيف نؤصل الشعر ونسهم في دفع الكتابة نحو ما به تصبح فعل خروج نحو المخالف والمغاير والجديد. والحال أن الممارسات الشعرية بالمشرق العربي قد تمكنت، نتيجة ما انبنى عليه تاريخها من تواصل واستمرار، من إغناء نفسها بمكونات جاءت تعضد شعريتها وتضمن لها التغاير مع الشعر العربي القديم. فلقد عمدت الكتابة إلى توظيف التراث والانفتاح على الأساطير واستبدلت الكتابة بالصورة، بالكتابة بالمشهد أو اللوحة وانعتقت من التصور البياني للشعر. فكفّت الكلمات، في النص، عن كونها محملة بدلالة حقيقية وأخرى مجازية وصارت تشتغل في شكل محارق تلتقي فيْها حشود من الدلالات. وعمدت أيضًا إلى اغناء القصيدة بالعناصر المسرحية[35] فتعددت الأصوات والأزمنة داخل النص... الخ.

بعبارة أخرى لقد تمكنت الممارسة الشعرية في المشرق، نتيجة ما انبنى عليه تاريخها من تواصل واستمرار من العدول عن العديد من المكونات البانية للشعرية في النص القديم وجاءت بما ينوب عنها فافتتحت قدام الشعر العربي دروبًا لا عهد له بمثلها. وهذا يعني أن ارتياد هذه الآفاق والاحتماء بهذه المكونات ذاتها لا يمكن أن يضمن للنص المغربي الفرادة المنشودة بل يوقعه في ما تردى فيه: خطر التشابه مع غيره، والامحاء في غيره.

لذلك حين نقرأ مجمل المتن الشعري المغربي الذي صدر عن هذا الوعي المضني بانسداد الآفاق نجده يتضمن إجابة مضمرة مسكوتا عنها. وهي اجابة ترد مندسةً في

تلاوين القصائد عالقة بلغتها وطرائق انتظامها. وتتمثل في استبدال النص المرجعي المشرقي بما يمكن أن نسميه: «الاحتماء بالشعب».

لم يكن حدث الاحتماء هذا راجعًا إلى حاجات الشعر واقتضائه متولدًا عن شروطه، بل كان اختيارًا اتاه الشاعر ليستعين به على استعصاء الشعر واستحالة الابتداء. ولم تكن دروب الاحتماء واضحة ومسالكه بينة. لذلك أوقعت الشعر في مأزق أخرى. وعصفت بشعريته. وقادته إلى حتفه في أغلب الأحيان. فلقد صار الشاعر يرغم نصه على أن يوسع على أديمه للتراث الشعبي محلاً، دون أن يقع التفطن إلى ما في عملية الارغام تلك من قهر للكلام يعصف بشعريته.

لذلك، حين ننظر في النصوص التي عمدت إلى توظيف التراث الشعبي (الأمثال/ الشعر العامي/ الأغاني... الخ) نجدها قائمة على نوع من التعارض الخطير بين رغبات الشاعر وحاجات الشعر. ان الشاعر هو الذي يعمد إلى اقتطاع مقاطع من أغان شعبية أو أمثال أو شعر يدرجه في نصه. لكن تلك المقاطع المقتطعة لا تتحول إلى عنصر بنائي تكويني، ولا تذوب في النسيج العام للنص الحاضن. بل تظل تشير على نحو متكتم، إلى أنها انتزعت من منابتها قهرًا واغتصابًا وأرغمت على النزول في غير أوطانها عنوة واستبدادًا. وإذا العلاقة بين النص أوالمقطع المستدعَى والنص الحاضن علاقة تنابذ، بموجبها، يدخل كل منهما الضيم على صاحبه ويظل يجتذبه ويعترض عليه. يكفي هنا أن ننظر في ديوان «انفجارات» للشاعر الجزائري أحمد حمدي حتى نتمثل حجم هذه الظاهرة وخطورتها. وهي حاضرة أيضًا في ديوان أزراج عمر «وحرسني الظل» مثلاً[36].

أعلن الاحتماء عن نفسه أيضًا في شكل التجاء إلى اللهجة العامية المحلية. فصارت الكتابة تزاوج بين اللغة العربية واللهجة المحلية أو تتعمد ادخال مفردات من اللهجة المحكية. والناظر في المتن الشعري المغربي الذي جاء يعلن الخروج والابتداء منذ نهاية الستينات يجده محكومًا بهذا الهاجس، هاجس الاحتماء باللهجة المحلية. لكن هذه الظاهرة اتخذت عنفها ومداها وانكشفت خطورتها في تونس مع حركة «غير العمودي وغير الحرّ»[37].

انطلقت هذه الحركة في تنظيراتها من تصور مفاده أن الشعر فعل نضالي تنويري لا خيار له غير الاحتماء بالشعب واعتماد لغة الشعب. لأن الاحتماء بالشعب كفيل بأن يمنح الكتابة هوية تقيها من التشابه مع حركة التحديث الشعري بالمشرق العربي. أنها «حركة لا شرقية ولا غربية»[38] هكذا أعلن أصحابها. وذهبوا إلى أن تأصيل الكتابة مشروط بالانقطاع والمضي «على الطريق الثالثة بين الشرق والغرب. طريق الواقع التونسي، والمعاصرة التونسية والخلق التونسي، هي طريق التونسة بكل اختصار»[38] ولتكرار عبارة التونسي على هذا النحو المتوتر أكثر من دلالة. وبالاضافة إلى ذلك عمد أصحاب هذه الحركة إلى التخلي عن عمود الشعر والتخلي عن التفعيلة ودعوا إلى ايقاع جديد زعموا أنه ينبع من «ايقاعات وموسيقى النفس التونسي»[39].

والثابت أن الاحتفاء بالتونسة باعتبارها هوية هو الذي جعل هذه الحركة لا تحتمي بالعامية من جهة كونها لهجة محلية بل تختارها باعتبارها «لغة الشعب» لكن الالتجاء إلى العامية لم يكن امتثالاً لقوانينها وطرائقها في نظم الكلمات. ولم يكن قائمًا على تمثل لإيقاع اللهجة المحكية وانخراطًا فيه بل كان فعل استباحة للغة العربية بإجبارها عنوة على أن تتبع طرائق اللهجة العامية في التعبير وتصريف الكلام وإجرائه، وفعل انتهاك للعامية بانتزاع مفرداتها وطرائقها في تصريف الكلام وإجبارها على الامتثال لشروط بنية الجملة العربية.

تبعًا لذلك وقعت الكتابة في المابين بالضبط. وأنتجت لغة مسخًا، لغة خلاسية بعضها يتبرأ من البعض الآخر[40]. غير أن هذه اللغة الخلاسية لم تكن خالية من المعنى. إنها موضع يعلن فيه مأزق الذات الكاتبة عن نفسه. ذلك أنها انما تجسد احتقار الشاعر للعربية وتملصه منها وانشداده إليها في الآن نفسه. كما تجسد افتتانه باللهجة العامية واحتقاره لها أيضًا. لذلك اختار أن يقف في المابين.

وبالاضافة إلى ذلك لم يقع التفطن إلى أن إعلاء الذات وتمجيد الشعب على ذلك النحو إنما هو موقف يدرج المفهومين، مفهوم «التونسي» ومفهوم «الشعب» في دائرة المطلقات ويلحقها بالمتعاليات التي ما فتئت تعمق انفصام الذات الكاتبة وتفقدها كل

مقدرة على الابداع. ذلك أن الابداع مشروط، في جانب مهم منه ، بهدم المطلقات لا بإقامتها. وهو مشروط أيضًا ، بالإفلات من سلطة المتعاليات لا بتمجيدها وإعلائها والوقوع في دائرة سحرها.

لذلك حين نقرأ المتن الشعري الذي أنجزته هذه الحركة يبرز أمامنا التعارض المفجع بين الرغبات المعلنة في تنظيرات الحركة، والمنجزات التي حققتها النصوص. لقد تحولت الرغبة العاتية في تأصيل الشعر، بابتداء نمط من الكتابة يتغاير مع كل ماعرفته حركة التحديث الشعري، إلى إفقار للشعر وإفقار للكائن.

تجلت عملية إفقار الشعر في كون النصوص التي انتجتها هذه الحركة تخلت عن أوزان الشعر العربي وألغت التفعيلة لكنها لم تأت بما ينوب عنها. وتخلت عن جميع المكونات البانية للايقاع واكتفت بتعميم ظاهرة التسجيع والتقفية. وجاءت الصور في شكل جمل بسيطة مكونة، في أغلب الأحيان، من موصوف تلحق به صفة أو حشد من الصفات في شكل كلمات مفردة متفقة من جهة الصيغة الصرفية[41].

أما عملية افقار الكائن فإنها تولدت عن افقار اللغة ونتجت عنه. فاللغة ليست مجرد وسيلة تواصل، والكلمات ليست مجرد أوعية خواء يقطنها معنى محدد معلوم. إنها فعل تسمية وخلق وامتلاك. ذلك أن اللغة، والكلمات من ورائها، ليست انعكاسًا للأشياء. لأن الكلمات هي التي تخلق الأشياء فيما هي تنهض وتكون. إن اللغة هي مأوى الكائن. بها يهدم ويبتني. وفيها يقيم ويتوارى[42]، ولما كانت اللغة التي ابتنتها حركة «غير العمودي وغير الحر» لغة خلاسية كما قلنا فإنه من الطبيعي أن تقود إلى إفقار الكائن لا إلى إغنائه. يكفي هنا أن نعود إلى بعض التشبيهات والصور التي وردت في النصوص حتى نتبين حجم عملية الإفقار.

تتجلى عملية الإفقار هذه وفق أكثر من طريقة. وترد في شكل تحقير للكائن، وهو ما يتجلى مثلاً في هذا البيت لمحمد الحبيب الزناد: (نهداك قنبلتان مسيلتان للدموع)[43] ويبلغ منتهاه في هذا المقطع لصالح القرمادي، يقول القرمادي: (أحبك/

حبا طريا شهيًا/ كلحمة العلوش فوق الكسكسي)[44]. إن عبارة «أحبك» تجسد الحب باعتباره لحظة اتصال بين كائنين منفصلين يحتمي كل منهما في الحب وبه من عزلته ويرد انفصاله. فالحب ليس مجرد علاقة تنشأ بين شخصين / جسدين بل هو فعل وجود.

ههنا بالضبط ترد بقية الملفوظات (حبا طريا شهيًا كلحمة...) وتمارس على العبارة الأولى من اللجم ما يفقرها ويفقر الكائن.

هكذا ينكشف التعارض الخطير بين رغبات الشاعر وشروط الشعر. ان الشاعر يهفو إلى الالتحام بالشعب والتعبير عن هموم الشعب باستخدام اللهجة المحكية أو استخدام صور يظن أنها تتماشى مع حدود الوعي الجمالي الشعبي. لكن هذه الطريقة في الكتابة إنما تكشف، في الحقيقة موقفًا من الشعب يقوم على التعالي والتحقير. كما تكشف عما تعانيه الذات الكاتبة من انفصام يجعلها تمعن في الابتعاد عن الشعب وتحقره فيما هي تعتقد أنها تقترب منه وتمجده.

وهكذا ينكشف لنا أيضًا، كيف أدت مقولة الاحتماء بالشعب إلى انهيارات مفجعة عصفت بالشعر وحولت الكتابة إلى نوع من اللعب المجاني الطائش بالكلمات. لكن هذه الحركة لم تكن في تونس مجرد لحظة عابرة. فلقد كرست وشاعت وعممت ووضعت الممارسة الشعرية في حضرة مآزق ستظل تتخبط في حبائلها إلى اليوم.

- 11 -

هذا هو المشهد الشعري إذن: تاريخ مليء بالمحن والجراحات.. بالطموحات والانكسارات، تاريخ طافح بالسجال والأهواء، بالتصدعات والانقطاعات. انه تاريخ اليتم.

- 12 -

من هذا اليتم طلعت التجارب مشظّاة مرتبكة. ومن هذا اليتم ابتدأ تاريخ التصدع والانقطاعات. ومن هذا اليتم أيضًا طلعت مجموعة من التجارب منتشرة هنا وهناك بالمغرب العربي[45] معزول كل منها عن الآخر حتى لكأنها تمثل جزرًا معزولة.. من

يتمها وانفصالها ملامحها وخصوصياتها. نقاط مضيئة في عتمة تاريخ مليء بالجراحات والانقطاعات. وهي نصوص صارت الكتابة فيها فعل انفتاح على ما ترسب في أعماق الذات وأقاصيها من تغريبة شعبها ومتخيله. لذلك حين ننظر في هذه التجارب التي مضت على هذه الدروب، كثيرًا ما نجد الزمن فيها يصبح لحظة تسع حشدًا من أزمنة تتوالد لا تكل: زمن البربر / زمن الأتراك/ زمن الهجرات الجماعية وقت الحروب والمجاعات/ انكسارات اللحظة الحاضرة.. الخ، حتى ان ايقاع النص نفسه يصبح ضربًا من السفر والترحال في تلاوين تغريبة لا تنتهي، وتصبح الكتابة تبعًا لذلك ذات طابع قيامي(46) ههنا تتنزل مثلا تجربة محمد بنيس وعبدالله راجع ومحمد الأشعري ومحمد علي اليوسفي وفرج العربي وفضيلة الشابي وغيرهم.

إن حضور هذه التجارب، على قلتها إنما يشير إلى أن مغالبة الزمن غاية يمكن أن تطال، ومجاهدة التاريخ متعلق يمكن أن يدرك. ففي الحيز الممتد مثل خيط دقيق واهٍ ما بين انقطاع وانقطاع ثمة فسحة للشعر كي ينهض ويكون. ثمة مجال للشعر كي يبادل تاريخ الانقطاعات مكرا بمكر.. ولذاتها تنتصر الكتابة.

****

الهوامـش

(1) أبوالقاسم الشـابي الخيـال الشـعري عند العرب، الدار التونسـية للنشـر، الطبعـة الثالثة 1982 ص105.

(2) أدونيس (علي أحمد سعيد): بيان الحداثة، انظر ضمن كتاب البيانات، نشـر أسرة الأدباء والكتاب، البحرين 1993، ص55.

(3) فاضل العزاوي: نص: بعيدًا داخل الغابة، كتبه سنة 1992.

(4) هـهنا يتنزل كتـاب «الخيـال الشـعري عند العـرب» وهـهنا تتنزل أيضًا مـقالة الشـابي عن الشعر وماذا يجب أن نفهم منه.

(5) الخيال الشعري عند العرب، ص75.

(6) نفسه، ص46.

(7) أبوالقاسم الشابي: ديوان «أغاني الحياة»، الدار التونسية للنشر، تونس 1970، ص26.

(8) تصدر نظرية العرب القدامى في الشعرية عن هـذا التصور وتكرسه، فلقد توقفنا عند هذه المسـألة طويلاً في كتـاب «الشـعـر والشـعرية: الفـلاسـفـة والمفكرون العرب، مـا أنجـزوه ومـا هفوا إليه»، الدار العربية للكتاب، تونس 1992، وتبينا حـجمها ومداها في «كتـاب المتاهات والتلاشي: في النقد والشعر» دار سيراس، تونس 1992.

(9) المقولة لابن رشـد، انظر رسـالته التي أوردها عبدالرحمـان بدوي في كتابه، «فن الشـعـر»، دار الثقافة، ط 2، بيروت 1973، ص 344.

(10) حـازم القـرطاجني: منهـاج البلغـاء وسـراج الأدبـاء، تحـقيق ابن الخـوجـة، نشـر دار الكتب الشرقية، تونس 1966 ص 344.

والثـابت أن هذه التصـور ينتظم رؤية العـرب القـدامى ويدير نظريتـهم فـي الشـعـرية. انظر «كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر» حيث توقفنا طويلاً عند هذه المسألة.

(11) رسـائل الجـاحظ، تحقيق عبدالسلام هـارون، مكتبة الخـانجي، القـاهرة 1965، ص85.

(12) قـدامة بن جـعـفـر: نقد الشـعـر، تحـقـيق مـحـمـد عبدالمنعم خـفـاجي، ط1، مكتبـة الكليـات الأزهرية، القاهر1978، ص18.17.16، حـيث يحلل قـدامـة بن جـعـفـر هذا التـصـور ويضـبط حـدوده. وهو بذلك يطور قـول الجـاحظ حـول اخراج المعنى في أحـسن صـورة من اللفظ، واعتباره المعـاني كالجـواري والألفاظ كالمعارض، وإلحـاحـه على أن المعنى يحـسن في لفظ ويقـبح في لفظ، كـالجـواري التي تحـسن في مـعـرض وتقـبح في غـيـره. والثـابت أن هذا

التصور سينتظم رؤية العرب القدامى ويجد له صدى في كتابات الجرجاني وابن سينا وابن رشد وحازم القرطاجني.. انه قانون عليه جريان نظريتهم في الشعرية.

(13) لا بد من الإلحاح هنا على أن الشابي كان محاصرًا في المغرب العربي. وكان على وعي بأن حركة التحديث بالمشرق العربي لم تكن فعلاً فرديًا بل كانت انشقاقا جماعيًا لذلك احتفى بمجلة أبولو وأسهم في مشروعها التحديثي.

ويجب أن نشير هنا أيضًا إلى أن الدارس، حين ينظر في خارطة الشعر بالمغرب العربي في هذه المرحلة (نهاية العشرينات وبداية الثلاثينات)، يمكن أن يلاحظ بيسر أن الكتابة كانت احيائية محافظة. فإذا استثنينا الشابي في تونس ورمضان حمود في الجزائر لا نكاد نعثر على نصوص شعرية أو نظرية تنهض بهذه المهمة التحديثية التنويرية.

لكن محنة رمضان حمود كانت أعتى من محنة الشابي إذ وجد الشابي في أصدقائه: محمد الحليوي والبشروش وزين العابدين السنوسي، سندًا، أما رمضان حمود فقد كان الصوت التحديثي اليتيم في الجزائر. وبالاضافة إلى ذلك لم يتمكن رمضان حمود من متابعة مشروعه. فلقد بدأ الكتابة في مجلة الشهاب سنة 1927، وسرعان ما اختطفه الموت سنة 1929، وهو في الثالثة والعشرين من عمره (ولد سنة 1906، وتوفي سنة1929) انظر لمزيد الاطلاع على آرائه التنويرية التحديثية ما أورده الدكتور محمد ناصر في كتابه: «الشعر الجزائري الحديث: اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)»، دار الغرب الاسلامي ، بيروت 1985، ص 126 وما بعدها.

(14) يصدر الجاحظ مثلاً عن هذا الوعي بخطورة الكلام. فيبدأ كتابه «البيان والتبيين» قائلاً: «اللهم نعوذ بك من فتنة الكلام».

(15) الخيال الشعري عند العرب، ص:12 ومابعدها.

(16) حللنا هذه الظاهرة في كتاب «دراسات في الشعرية، الشابي نموذجًا» صدر عن مؤسسة بيت الحكمة، تونس1987.

(17) نذكر هنا تمثيلا حركة جيل السبعينات بالمغرب الأقصى وقد ضمت كلاً من: محمد بنيس/ عبدالله راجع/ محمد الأشعري/ حسن الأمراني/ علال الحجام/ أحمد بن ميمون/ أحمد بلبداوي/ عنيبة الحمري.. وغيرهم وحركة «غير العمودي وغير الحر» بتونس وقد جمعت كلاً من الطاهر الهمامي/ الحبيب الزناد/ فضيلة الشابي/ صالح القرمادي... وغيرهم

(18) حرصت الحركة بالمغرب على إعلاء الشابي وتمجيده. يكتب محمد بنيس، أحد رموز حركة الانشقاق والتجديد: «لم يعرف المغرب، بعد الشابي، ممارسة شعرية تحتمي بالسؤال والجسارة الا في السبعينات». انظر كتابه «كتابة المحو»، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء 1994، ص138 ويضيف بنيس محتفيًا بالشابي: «في ضوء الأسئلة يتوحد شعراء التجربة في المغرب العربي... أحيانًا نلتقي ثم نمضي في الهرير، في المرة الأخيرة صادفت الشابي منشغلاً بدمه. أخبرني بكلام قال لي هو لك وحدك. نعم، إنه لي وحدي» كتابة المحو، ص:141.

(19) اعتمدت الحركة في تونس على نوع من التحايل في تعاملها مع الشابي كي يتسنى لها فعل احتوائه. فلقد كتب أحد رموزها (الطاهر الهمامي) بحثًا بعنوان: «كيف نعتبر الشابي مجددًا» نشرته الدار التونسية سنة 1976. قام البحث على محاولة استدراج الشابي إلى مواقف الحركة وتلبيسه اياها. لذلك احتفى صاحبه بما سماه الشعر المنثور عند الشابي. ثم أشار إلى أن الشابي «قد تقهقر في طريق تجربته الفنية من المنثور والمجزوء والمنوع القافية وساكنها إلى القصيدة العربية الكلاسيكية» ص129، وهو بذلك إنما يومئ إلى أن الحركة جاءت تواصل ما كان الشابي قد ابتدأه وارتد عنه.

(20) شهدت بلدان المغرب العربي ابان الاستعمار زعزعة لدعائم الهوية العربية الاسلامية. وخاضت معارك ضد ما اصطلح على تسميته بحملات التجنيس لذلك صار التمسك بالهوية، في حد ذاته ، فعل مقاومة..

(21) لا نكاد نعثر على شاعر في هذه المرحلة لم يمارس المدح والهجاء. غير أن المدح أعلن عن نفسه، في أغلب الأحيان، في شكل قصائد حماسية تمجد بعض الزعماء أو تمجد حركة المقاومة ضد الاستعمار. أما الهجاء فقد دار أغلبه حول ذم المستعمر واستنهاض المتلقي للفعل. يكفي هنا أن نعود إلى دواوين أحمد اللغماني حتى نتمثل حجم هذه الظاهرة، فلقد نذر اللغماني شعره لتمجيد الرئيس بورقيبة انظر ديوان «قلب على شفة» نشر الدار التونسية للنشر 1966، وانظر أيضًا ديوان «سي الحبيب»، الدار التونسية للنشر 1987، والثابت أن العودة إلى الغرضية تتخذ عند بقية الشعراء التونسيين طابعًا آخر ترد في شكل مدح للشعب وهجاء للمستعمر.

انظر مثلاً الدواوين التالية للشاعر منور صمادح: «فجر الحياة» صدر سنة 1954، «حرب على الجوع» صدر سنة 1955، «صراع» سنة 1956، «مولد التحرير» 1958، «نسر ونصر» صدر

سنة 1972. نذر منور صمادح شعره لهجاء الغزاة والطغاة واستنهاض الشعب للثورة. يقول مثلاً: «ثوروا وشنوها على الأعداء حربًا تشتعل/ أوَليس ثمة في الشبيبة من يثور لنستقل» (من ديوان فجر الحياة ص7). وعلى هذا جريان الشعر عنده: حفز وإثارة واستنهاض.

تتخذ هذه الظاهرة في الجزائر حجمها ومداها في شعر مفدي زكرياء. لقد تحول الشعر عند مفدي زكرياء إلى مدائح في اعلاء الشعب وزعماء العروبة ومهجيات للاستعمار والطغاة. انظر تمثيلا قصيدته في مدح جمال عبدالناصر «قل يا جمال» وقصيدته في مدح مصر وقائدها جمال «ذكرى العدوان الثلاثي» ديوان: اللهب المقدس، منشورات المكتب التجاري، بيروت 1961، وبالاضافة إلى ذلك تمحورت الكتابة حول استنهاض الشعب والمطالبة بالثأر. يقول مفدي زكرياء مثلاً:

وتكلّم الرشاش جلّ جلاله
فاهتزّت الدنيا وضجّ النير
ان الجزائر لم تنم عن ثأرها
أو تنسها ألم المصاب الأعصر

والناظر في كتابات أبي القاسم سعد الله ديوان «النصر للجزائر» صدر عن دار الهنا للطباعة، مصر1956 / وديوان «ثائر وحب» صدر عن دار الآداب، بيروت1967، وكتابات محمد العيد (ديوان محمد العيد، صدر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، قسنطينة الجزائر 1967) وكتابات صالح الخرفي، (أطلس المعجزات، صدر عن الشركة الوطنية الجزائرية، الجزائر 1968)، يلاحظ، بيسر، أن الحماسة والحفز والاستنهاض انما تمثل الثوابت التي عليها جريان الكتابة. أما في المغرب الأقصى فإنه بإمكان الناظر في ما كتبه علال الفاسي (انظر مثلاً: «المختار من شعر علال الفاسي»، اعداد اللجنة الثقافية لحزب الاستقلال، مطبعة الدار البيضاء 1976)، أن يلاحظ بيسر ، أن القصيدة المغربية في هذه المرحلة كانت احيائية كرست جميع القيم التي جاء التحديث الرومانسي ليتغاير معها. راجع لمزيد الاطلاع كتاب عباس الجراري: الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، نشر دار المعارف الجديدة، الرباط 1986، وانظر أيضًا كتاب محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، ط 2، بيروت 1985، وانظر كتابه «كتابة المحو»، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1994، لا سيما الجزء المعنون «راهن الشعر المغربي»، ص97، وما بعدها.

والثابت أيضًا أن هذه العودة الصريحة إلى الرؤية البيانية والاكتفاء بها على أنها صميم الأصالة إنما تعلن عن نفسها في ليبيا وموريتانيا بأكثر حدة وأشد مضاء انظر مثلاً كتابات كل من : أحمدو ولد عبدالقادر ، فاضل أمين، محمد كابر هاشم، محمد عبدالله ولد عمر.. وغيرهم في موريتانيا. من ذلك مثلاً أن محمد كابر هاشم يقول سنة1992، مادحًا اجتماع القمة المغاربية:

حـــــدّث عن الفــــــتح زهوًا يا بن ياسين

وكـــــيف في الرمل يســـــري هدي ياسين

ويدعو إلى الوحدة المغاربية مخاطبًا قادة الأقطار المغاربية:

يا قـــادة الخـــمس والتـــاريخ يرمـــقكم

هبـــوا لنجـــدة مـــعـــزولي الطواعين

جـــئـــتم وأمـــتكم تشكو الشـــتـــات الا

ان التـــوحـــد نشـــدان الملايين

(اعتمدنا على كتاب «مختارات موريتانية من الأدب الشنقيطي الحديث»، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، دار الكرمل للنشر عمان 1994، ولتمثل حجم هذه الظاهرة في ليبيا يمكن للدارس أن يعود إلى كتاب محمد الصادق عفيفي «الشعر والشعراء في ليبيا»، نشر مكتبة الانجلو مصرية القاهرة 1957، وكتاب خليفة التليسي «رفيق شاعر الوطن»)

(22) أعلنت هذه الظاهرة عن نفسها في شكل كتابة فيها يمتثل الشعري للسياسي وينقاد إليه. وهي ظاهرة كرست وعممت وشاعت لدى جميع شعراء المرحلة بالمغرب العربي. لذلك رأينا أن نقتطع من القصائد التي تمثل هذا التوجه وتجسده بعض المقاطع التي تغني عن الاطالة في الشرح والتوسع في التحليل.. يكتب الميداني بن صالح في تونس مثلاً: «شعري لهاث الكادحين على الدروب/ شعري أهازيج الشعوب/ من صارعوا الأمواج والبحر الغضوب» (ديوان قرط أمي، الدار التونسية للنشر 1969، ص130) ويضيف في موضع آخر «الشعر أصبح ثورة بناءة/ أنشودة شعبية/ وسط المصانع والمزارع والتزام»: نفسه ص140، أما في الجزائر فإن الظاهرة انتشرت وعممت عند شعراء من أمثال محمد الصالح باويه ومحمد أبوالقاسم خمار الذي يقول مثلاً: «لا تفكر .. لا تفكر/ يا لهيب الحرب زمجر .. ثم دمر/ في الذرى السمراء في أرض الجزائر/ لا تفكر/ مزق الأحياء أشلاء، وبعثر/ حطم الطغيان كسِّر/ وانشر الارهاب والنيران أكْثِر/ ثم أكثر .. الخ (ديوان ظلال وأصداء، نشر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر1970ص63).

أما إذا نظرنا في المتن الشعري بالمغرب الأقصى فإننا نجد المعداوي مثلاً يمضي في الاتجاه نفسه مجسدًا التوجه الذي سلكته الكتابة وقتها. يقول مصطفى المعداوي في نص بعنوان «أغنية للنسر العربي»: يا أيها النسر الجموح/ أنا لن اغادر معقلي حتى تهب بشارتك/ وتمد لي ريش الجناح الناعم/ أنا لن أغادر معقلي حتى تعود/ ويعود لي شرف الحياة/ بموطني أرض الجزائر/ وبأرض يافا الطيبة/ وبكل شبر مغتصب/ .. الخ.

ولا بد من الاشارة هنا أيضًا إلى أن السياسي الذي عصف بالشعري في هذه النصوص أعلن عن نفسه في كل مواضيع تخص الاشتراكية/ الحرية/ قضايا العمال/ قضايا المرأة/ قضايا المجتمع... الخ.

(23) خليفة التليسي: رفيق شاعر الوطن، ص37.

(24) محمد بنيس: بيان الكتابة ، ضمن كتاب البيانات، اصدار أسرة الأدباء والكتاب، البحرين1993، ص63.

(25) نفسه، ص64.

(26) نفسه.

(27) الطاهر الهامي: حركة الطليعة الأدبية في تونس 1968-1972، نشر كلية الآداب، منوبة، ودار سحر، تونس 1994ص119.

(28) محمد بنيس: كتابة المحو، ص138.

(29) الطاهر الهمامي: 1994، ص119

(30) محمد بنيس: نفسه.

(31) الطاهر الهامي1994، ص119.

(32) لا نكاد نعثر على شاعر من شعراء السبعينات لا يقر تأثره بشعراء المشرق العربي. انظر مثلاً الشهادات التي أوردها بنيس في كتابه: «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب»، ص397، وما بعدها.

وانظر أيضا الشهادات التي أوردها عبدالله راجع في كتابه: «القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد»، منشورات عيون، الجزء الثاني الدار البيضاء 1988، ص64 وما بعدها. راجع أيضًا شهادات البعض من شعراء ليبيا: مفتاح العماري/ مجاهد البوسيفي/ محمد الفقيه صالح/ عبدالرحمان الشرع) فهم يلحون جميعًا على أن التجربة الشعرية الليبية تتلمذت على الحركة الشعرية العربية وخرجت منها، مجلة الفصول الأربعة تصدر عن رابطة الأدباء والكتاب بالجماهيرية العظمى، العدد 51 السنة1991، ص68 وما بعدها.

(33) درس محمد ناصر هذه الظاهرة وسماها ظاهرة المحاكاة والاقتباس. انظر كتاب: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، صدر عن دار الغرب الاسلامي، بيروت 1985، ص400، وما بعدها، وانظر الفصل الذي عقده محمد بنيس في كتابه «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» لدراسة هذه الظاهرة، الفصل المعنون: «النص الغائب»، ص249، وما بعدها.

(34) الكلام للشاعر محمد زتيلي أورده محمد ناصر، 1985، ص367 وما بعدها.

(35) توقفنا عند هذه الأبعاد والظواهر في كتاب: «في بنية الشعر العربي المعاصر ، دار سيراس للنشر 1985، وفي كتاب «لحظة المكاشفة الشعرية، اطلالة على مدار الرعب»، صدر عن الدار التونسية للنشر 1992.

(36) يقول الشاعر أحمد حمدي مثلاً في القصيدة التي تحمل عنوان الديوان «انفجارات»:

نَوُّري وين الحق كــان نســيــتــة
يا بورجــوازي يا وسخ يا مــيــتــه
ان الفــقــر من أرضنا نحــيــتــه
بســلاحنا والحب نار رســيــتــه

راجع ديوان «انفجارات» الصادر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر1977، ص 46 وما بعدها.

ويعمد أزراج عمر إلى ادراج الأغاني الشعبية ، من ذلك مثلاً قوله في قصيدة بعنوان «الهبوط إلى القصبة» :

فــغــالبني يا بلادي الحنين
يا رايح لِبْني منصــور
قــول الهُمْ خــلاّةْ البــابور
وراهْ في القــصــبــة يتــســول

انظر ديوان «وحرسني الظل» صدر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر1976، ص37 ,35 ,36.

وبالاضافة إلى هذين الشاعرين يلاحظ الناظر في المتن الشعري الجزائري أن هذه الظاهرة حاضرة في ديوان «الحب في درجة الصفر» لعبدالعالي رازقي، وديوان «فصول

الحب والتحول» لمحمد زتيلي وديوان «على مرفأ الأيام» لأحلام مستغانمي وقد تناول هذه الظاهرة بالدرس محمد ناصر1985، ص375 وما بعدها.

(37) لهذه الحركة في تونس تاريخ ومدى. فلقد ابتدأت بداية من سنة 1968، وكانت تونس وقتها تحيا نوعًا من التملص من العروبة والاسلام نتج عن الصراع الناصري والبورقيبي. وأدى إلى بروز شعار«التونسة» وشعار القومية التونسية الذي ينطلق من تسليم بأن الهوية التونسية تتغاير بالكل مع الهوية العربية. هذا ما يفسر لماذا نادت الحركة بانتهاج ما سمته «الطريق الثالثة بين الشرق والغرب» دون أن يعي أصحابها أن وضع الشرق العربي في خانة واحدة مع الغرب الاستعماري إنما يمثل موقفًا قائمًا على مفارقة مذهلة. وهذا ما يفسر لماذا نادت الحركة بضرورة «رفض المشاعر الأبوية الثقيلة للمشاركة» . راجع لمزيد تمثل هذا التوجه ما ورد في كتاب الطاهر الهمامي، 1994، ص120.

والثابت تاريخيًا أن هذه الحركة قد لاقت استحسانًا لدى السلطة والمعارضة. فلقد دعمها وتبناها وزيران هما: محمد مزالي، والبشير بن سلامة، ودعمها وتبناها أيضًا، مثقفان يساريان هما: صالح القرمادي، وتوفيق بكار. ويكفي هنا أن نعود إلى مقدمة ديوان «الحصار» للطاهر الهمامي حتى نجد تعاطف توفيق بكار معلنًا ودعمه صريحًا. والثابت تاريخيًا أيضًا، أن اسم الحركة أطلقته مجلة الفكر، مجلة الوزير محمد مزالي، فلقد كانت الحركة تنشر أغلب نصوصها في هذا المنبر. والناظر في اسم الحركة نفسه يلاحظ بيسر انه طافح بالرغبة في التخطي والتجاوز. فالكتابة التي انتجتها الحركة جاءت تعلن أنها تجاوزت الشعر العمودي وتخطت الشعر الحر. لذلك تسمت بـ«غير العمودي وغير الحر». لكن شعار التخطي أدى على مستوى الممارسة الشعرية ، إلى نوع من اللعب الطائش بالكلمات ومستويات اللغة العربية واللهجة العامية. نقرأ مثلاً في ديوان الحصار ، نشر الدار التونسية للنشر1972، النص التالي: «جنة الأطفال» يقول الطاهر الهمامي:

... طفل يبيع السواقر
وطفل يبيع الماء
وطفل حائر
وآخر

يمسح العرق

عن جبينه المحروق

ويبيع

خبز الطابونة والبيض المسلوق..

الحصار ص:114

ونقرأ للزناد، وهو رأس من رؤوس هذه الحركة التي سادت وكرست، ما يلي: لف ودوران/ دوران ولف/ يجوع الكلب جوعًا/ يخاف خوفًا/ يهرب هروبًا/ قف قف قف/ صف مصفوف/ والانسان الكلب/ والانسان الخروف.الخ.

أو نقرأ. حلوزي.. أرتي/ حلوزي.. أرتي/ متى يعود أبي من رحلة الإبعاد والموت... الخ.

(38) الطاهر الهمامي. 1994، ص118.

(39) الكلام للبشير بن سلامة أورده الطاهر الهمامي، 1994، ص137.

(40) انظر ديوان الحصار، للطاهر الهمامي أو ديوان كيمياء الألوان، للزناد. صدر الأول عن الدار التونسية للنشر1972، وصدر الثاني عن الدار نفسها سنة 1989. يسمي الطاهر الهمامي هذه الظاهرة «إغناء المعجم الشعري بالافادة من تفصيح اللسان الدارج» ويحتفي توفيق بكار بالظاهرة قائلا في مقدمة ديوان الحصار ص11: «والهمامي لا يخشى اللفظة الشعبية والعبارة العامية من «أفكار خامجة» و«خائخ الجدار» و«وقت كلب» و«ريق شائح» ينزلها في الكلام الفصيح فلا هي قلقة ولا هي نافرة تفوح برائحة الواقع وتنبض حيوية. وأنه لينشئ من ذلك الجوار الخصيب ما ينشأ من الجدة والطرافة مما لا يرتاح إليه زميت. على أن الهمامي «يتملح من الدنيا ونواميس كبارها ويمشي عليها وعلى قدر وقارها» ويصل توفيق بكار إلى حد اعتبار هذا النمط من الكتابة سمفونية إذ يقول: «أشعار الهمامي لحن جديد ينزاد إلى الشعر التونسي الحديث وهو سمفونية لا تكتمل» الحصار، المقدمة، ص 12.

لكن الناظر في هذه الأشعار التي نعتت بأنها سمفونية يجدها كائنًا مسخًا يعصف بكل المكونات التي عليها جريان الشعر في النص العربي القديم وتلك التي عليها جريان الشعر

في النص المعاصر، ولا يأتي بما ينوب عنها بل يكتفي منها ببعض المكونات البسيطة التي يقدر على الاتيان بمثلها أشد النظّامين زللاً وخطأ، نعني التسجيع والتقفية . يكفي أن نعود إلى ديوان «الحصار» نفسه حتى ندرك حجم عملية التفخيم التي شهدتها الحركة. إذ تضعنا النصوص الشعرية في حضرة ما حاولت الخطابات الموافقة لها أن تتستر عليه كي توهم بأن الممارسة الشعرية في تونس يمكن أن تفتتح مجراها منقطعة عن الدروب والآفاق التي تمكنت القصيدة العربية من افتتاحها وارتيادها. لذلك حين نقرأ هذه النصوص تضعنا في حضرة الشعر وهو يباد ويستباح وتضعنا قدام اللغة وهي تنتهك وتنهب. نقرأ مثلاً للهمامي:

شطبت عليك بالقلم الأحمر

غسلت منك يدي

سقطت من عيني

وأنت رجل خلواض

تغني للريح

الدنيا تمشي بالمقلوب

والثابت أن هذا «النص» قد عمد، مثل أغلب النصوص التي انتجتها الحركة، إلى التقاط حشد من التعابير المتعارفة في اللهجة التونسية وأجبرها على الانصياع لقوانين الجملة العربية. لذلك ترد قلقة في مواضعها، تشير إلى أن واضعها انتزعها من مواطنها قهرًا واغتصابًا وأجبرها على الامتثال لمتطلبات النحو العربي عنوة واستبدادًا. ولذلك أيضًا تبادله مكرًا بمكر وتجعل كلامه مجرد لعب مجاني طائش.

(41) يكفي هنا أن نعود إلى النصوص التي أوردناها سابقًا. ويمكن أن ننظر في «نص» «كوكتال في الهواء الطلق» للهمامي حتى نتمثل حجم هذه الظاهرة. يكتب الهمامي متحدثًا عن القطار الذي يربط بين مدينة تونس وقرية القلعة الجرداء:

شكوى إلى السيد عبدالعزيز العروي

تحياتي سيدي

وبعد:

فان قطار «القلعة الجرداء»

عربة هرمة

هرمة سوداء

سوداء وسخة

وسخة ضيقة

كثيرة العواء

وفيها ينصب السوق

قطار القلعة الجرداء

كلبة جرباء

وأضراس مصطكة.....الخ

انظر ديوان «الحصار»، ص:56 وما بعدها. والناظر في هذا الكلام يلاحظ بيسر أنه لا يتطلب تحليلاً ولا يتقبل تأويلاً. إنه يتحايل على الشعر فيستعير منه طريقته في ايراد كلمات متفقة من حيث الصيغة الصرفية ويكثف ظاهرة التسجيع والتقفية كي يوهم بأنه لا يقع من الشعرية في الخلاء بل يتنزل في دائرة الشعر.

والثابت أن هذا التوجه الذي ساد ودعم وكرس في تونس ونظر له أساتذة جامعيون لهم صيتهم ومنزلتهم في الثقافة التونسية سيؤدي إلى فجائع وانهيارات يصعب على الممارسة الشعرية في تونس أن تتخطاها.

(42) الفكرة مستوحاه رأسًا من أشعار هولدرلين. يقول: هولدرلين: «ولكن الكائن البشري يقيم في أكواخ وتدثر بثوب مهلهل/ لأنه أكثر حرصًا على كينونته وأشد غيرة على روحه أيضًا. يرعاها رعاية الكاهنة للنار المقدسة: هذا هو فهمه/ ولهذا أعطيت له حرية الاختيار.../ وهو بالآلهة شبيه/ ولهذا أيضًا أعطيت له اللغة/ أشد المقتنيات خطرًا/ حتى يستطيع أن ينشئ وأن يهدم وأن يختفي ... » انظر كتاب «في الفلسفة والشعر» تأليف مارتن هايدغر ترجمة عثمان أمين ، نشر الدار القومية للطباعة والنشر، ط1، القاهرة 1963، ص ص:80 - 81

(43) محمد الحبيب الزناد: ديوان كيمياء الألوان، صدر عن الدار التونسية للنشر، تونس1989.

(44) صالح القرمادي: ديوان اللحمة الحية، دار سيراس للنشر، تونس1970، ص:15. ولا بد من الاشارة هنا إلى أن الأستاذ صالح القرمادي كان استاذًا جامعيًا وهو الذي بدأ التعريف بعلم اللسانيات في الجامعة التونسية. وكان أيضًا عنصرًا نشطًا في حركة اليسار التونسي فضلاً عن فعله الثقافي وحضوره في الثقافة التونسية من جهة كونه مرجعًا وسلطة.

(45) نذكر هنا تمثيلاً تجربة محمد بنيس وعبدالله راجع والأشعري ومحمد علي اليوسفي وفضيلة الشابي وفرج العربي وغيرهم.

(46) تعلن هذه الظاهرة عن نفسها في العديد من القصائد المنتشرة هنا وهناك بالمغرب العربي. انظر مثلاً نص «دوار» لمحمد بنيس، ديوان «هبة الفراغ» ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1992، ص ص:31 - 32، وانظر ايضًا نص: (دنس) « لمحمد علي اليوسفي ديوان «حافة الأرض» دار الكلمة للنشر بيروت 1988، ص ص 10، 11، 12، 13، 14.

****

رئيس الجلسة الدكتور سليمان الشطي:

شكرا للدكتور محمد لطفي اليوسفي على هذا التركيز، ومع أنه التزم بالوقت إلا قليلا، وكنت أشفق عليه من هذه السرعة التي يحاول ان يسابق بها الوقت. لديّ تنبيهان: الأول أتمنى على الذين يرغبون في الحديث أو التعقيب أن يكتبوا الأسماء، ووصلتني مجموعة أسماء، ولكن لعل البعض لا يعرف طبيعة الإدارة حيث يفترض أن نجمع الأوراق كسبا للوقت وسكرتير الجلسة سيجمع هذه الأوراق، التنبيه الثاني: خاص بالاستمارة التي بين أيديكم لمن لم يكتبها.. وهذا رجاء خاص من المؤسسة لأنها تستفيد من هذه الاستمارة في أعمالها في قابل الأيام، فأرجو من الإخوة الذين لم تتح لهم الفرصة لتسجيل أسمائهم في الاستمارة ووضع عناوينهم التفضل والتكرم بملء هذه الاستمارة مع الشكر.

الباحث الثاني الذي سيحدثنا عن المرجعية، (مرجعية القصيدة في الخليج والجزيرة العربية) هو الاستاذ الزميل الدكتور سعد البازعي، وقبل أن أدعوه لإلقاء بحثه أود الإشارة إلى أن الدكتور البازعي....

- بكالوريوس في الأدب الإنجليزي، جامعة الرياض «الملك سعود حالياً»، ١٩٧٤، حصل على الماجستير، جامعة بردو الأمريكية، ١٩٧٨، حصل على الدكتوراه، جامعة بردو الأمريكية، ١٩٨٣، عمل استاذاً مساعداً ثم أستاذاً مشاركاً للأدب الإنجليزي،جامعة الملك سعود، ١٩٨٤، راس مركز البحوث بكلية الآداب، جامعة الملك سعود، لمدة عامين، رئيس قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود.

من مؤلفاته:

- الذات وحضارة الآخر: البحتري وييتس، مجلة جامعة الملك سعود، المرجعية العربية لحلم وردزورث، مجلة جامعة الملك عبدالعزيز، جدة، ممالك اليباب: حجازي والمدينة، باللغة الإنجليزية، مجلة الأدب العالمي اليوم، جامعة أكلاهوما الأمريكية، ثقافة الصحراء، دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر، ١٩٩٠.

البحث الثالث عشر

مـرجعيـة القصيـدة العربيـة المعاصرة
في الخليج والجزيرة العربية

د. سعد البازعي

من العنوان الشديد العمومية لهذه الورقة تفرع لدي عدة أسئلة منها سؤالان أظن من الضروري تناولهما كمنطلق للتخفيف من حدة تلك العمومية واستجلاء معالم الموضوع المراد البحث فيه. يتعلق السؤالان بمفهومي المرجعية والمعاصرة. على المستوى اللغوي الاصطلاحي. لا أظن لدينا مشكلة في فهم المرجعية على أنها ما يرجع إليه من مهاد معرفي وجمالي من أجل فهم وتذوق أفضل للعمل الأدبي، والمرجعية على هذا الأساس أقرب إلى ما نسميه السياق. سياق القصيدة هو الإطار العام الذي تتحرك فيه والذي تؤلفه الأسس الشعرية والإحالات الدلالية والقيم الجمالية التي تشكلت القصيدة في رحابها. لكن هذا المستوى اللغوي الاصطلاحي يترك عددا من الأسئلة معلقة، فهناك العديد من السياقات التي يمكن تناولها بوصفها تشكل مرجعيات للعمل الأدبي: هناك المرجعيات الاجتماعية/ التاريخية والمرجعيات اللغوية/ الشكلية، حيث تشمل الأولى مرجعيات تتصل بالتراث والمعاصرة وبالمتغيرات الاجتماعية والفكرية، وتشمل الثانية مرجعيات تتصل بلغة العمل ومعالمه الشكلية كالأنواع الأدبية، ومن هذه تتفرع المنهجيات النقدية المعروفة باختلافاتها واختلاف ما تنطوي عليه من مواقف وقناعات نظرية. ففي أي هذه المرجعيات سنبحث، أو إلى أيها سنعود؟

أما إذا جئنا إلى مفهوم المعاصرة فسندخل في التباس اصطلاحي معروف لأنه من الناحية اللغوية يمكن اعتبار كل ما كتب في عصر ما معاصرا لمن يعيش في ذلك العصر،

* اختار الناقد لبحثه عنوانًا آخر هو: من التفعيلة إلى قصيدة النثر: استجلاء لبعض مرجعيات القصيدة المعاصرة في الخليج والجزيرة العربية.

وإذا أخذنا بهذا المفهوم اتضحت لنا صعوبة الإحاطة بالشعر المعاصر لكثرة الأعمال المندرجة تحت مسماه وشتاتها. لذا كان من الضروري حصر دلالة العبارة حصرا يستمد شرعيته من قناعات نقدية هي عندي تلك التي تجعل المعاصرة سمة لتلك القصائد التي كتبت برؤية وتقنيات فنية لم تكن شائعة في عصور سابقة، أي بوصف المعاصرة سمة من سمات العصر الذي نعيشه بمتغيراته وثوابته معا، أي بوصفها رديفا للحداثة بما هي مؤشر على مجموعة من القيم الفنية والفكرية والاجتماعية التي تعبر عما ترى فئة من الشعراء والمحيط الثقافي الذي ينتسبون إليه أنه الأنسب للعصر المعاش.

تحديد مفهومي المرجعية والمعاصرة يسلمنا إلى الخطوة التالية وهي تحديد المرجعيات المراد البحث فيها والقصائد والشعراء المراد تناولهم. وفي هذا السياق بدت لي ثلاث مرجعيات تقوم على أسس أدبية/ثقافية وتندرج تحتها بعض القصائد التي أزعم أنها تمثل معظم وجوه المعاصرة الشعرية في المنطقة (وهي منطقة أود أن يتضح أنها تستثني اليمن لأسباب تتصل بسعة التجربة الشعرية اليمنية وصعوبة دمجها بالتالي بشعر المنطقة المدروسة، كما أنها تستثني قطر لأسباب معاكسة تتعلق بعدم توفر أعمال يمكن تناولها، مما يجعل المنطقة المدروسة تقتصر على (السعودية والكويت والبحرين والإمارات وعمان).

المرجعيات يصعب وضعها تحت عناوين دقيقة ومقنعة، وكل ما يمكنني عمله هو وصفها واقتراح أكثر من عنوان : المرجعية الأولى مرجعية يمتزج فيها التفعيلي بالعمودي ويمكن أن تسمى مرجعية تفعيلية/عمودية، أو هي كتابية/شفوية، من حيث هي تقف بين مرحلتين وتحاول التوفيق بينهما، كما أنها مرجعية تراثية من حيث الكثافة النسبية في استحضار التراث؛ والمرجعية الثانية قريبة من تلك فهي تمزج التفعيلي بالموروث الشعبي من شعر وغيره، كما أنها من الناحية نفسها كتابية/شفوية؛ أما الثالثة فمرجعية معاصرة بمعنى أن قصائدها تتأصل في مستجدات الحياة الحديثة وتستمد سماتها الفنية والموضوعية من ذلك التأصل. في المرجعية الأولى نجد قصائد تستعيد التراث الأدبي والثقافي عموما ويصعب تناولها دون إحاطة بذلك التراث،

وبالإضافة إلى مزاوجة الشكل التفعيلي بالعمودي ففي قصائد هذه المرجعية تهيمن لغة شعرية «رفيعة» - بالمفهوم التقليدي للرفعة اللغوية وكما سأوضح في حينه؛ أما في الثانية فيحدث تمازج يشبه التمازج الذي نجده في الفئة الأولى ولكنه هنا تمازج بين الفصيح التفعيلي واللهجات الدارجة سواء من حيث المفردات أو ما تتضمنه من نتاج شعري، ومن الطبيعي أن تتصل هذه المرجعية بالنتاج الشعري العامي لبعض الشعراء المتناولين أنفسهم بالإضافة إلى الشعر العامي أو الشعبي إجمالا. وفي الثالثة يهيمن البناء النثري عبر ما يعرف بقصيدة النثر بسماتها الأسلوبية الخاصة وانتمائهاالبين للحياة المدنية المعاصرة وميلها للمثاقفة مع الأجنبي في الثقافة العربية.

ولعل من الواضح أنني من خلال هذه المرجعيات لا أنوي مناقشة الشعر المعاصر في المنطقة بشكل مجمل، بمعنى أنني لن أتوقف عند مرجعيات عامة يمكن إدراجها تحت أسماء مختلفة، كالمرجعية الحداثية بالنسبة لقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر عموما، أو المرجعية التقليدية بالنسبة للقصيدة العمودية أو التناظرية لدى من يرفضون الحداثة، وهكذا لقد اخترت مرجعيات محددة ضمن الشعر العربي المعاصر في المنطقة يدفعني هاجس أحسبه على قدر كبير من الأهمية، هو استجلاء ما يمكن اعتباره خصوصية ابداعية لأدب المنطقة. فمع أن بعض المرجعيات المتناولة هنا ليست فريدة في شعر الجزيرة والخليج، إلا أنها تتخذ هنا طابعا مميزا في ذلك الشعر، أو أن خصوصية المنطقة تكون أكثر بروزاً عند البحث في مثل تلك المرجعيات. ليس ذلك تكريسا للإقليمية، وإنما هو استجلاء لمكامن التنوع ضمن وحدة الثقافة العربية الأساسية.

ستتضح الخصوصية المشار إليها عند الدخول في تفاصيل الأعمال المتناولة، لكن لعل مما يتصل بذلك ناحية أود الإشارة إليها في ختام هذا المدخل هي أنه باستثناء المرجعية الثالثة، التي سأسميها اختصاراً المرجعية النثرية، يمكن القول أن معظم الشعراء الذين يمكن تناول أعمالهم في المرجعيتين الأولى والثانية قابلون للحضور في كلتا المرجعيتين، أي الأولى والثانية، بمعنى أن لدى معظمهم أعمالا تجعلهم موجودين في المرجعيتين معا. ولربما كان ذلك ذا صلة بنوع العلاقة بالموروث سواء ما كان منه فصيحا أم شعبيا لدى معظم شعراء المنطقة.

أخيرا أشير إلى أن الحاجة إلى وجود توازن في تمثيل القصائد والشعراء للمرجعيات من ناحية ولأجزاء المنطقة من ناحية أخرى اقتضت قدرا من التحجيم في عدد الشعراء الممثلين للمرجعيتين الأولى والثانية ولكثافة حضورهما النسبي، وكذلك لبعض أجزاء المنطقة، مع مراعاة عدم تحول ذلك السعي للتوازن إلى نوع من الابتسار للتجارب الابداعية. وأشير بهذه الناحية الأخيرة، أي تمثيل المناطق بوجه خاص، إلى مسألة شخصية تتعلق بأنني بحكم الانتماء القطري والنشاط النقدي السابق أكثر صلة بالشعر في المملكة العربية السعودية ومعرض بالتالي لجعل الشعر السعودي يطغى على ما سواه. والحق أنني لا أدعي المقدرة على التحكم بهذا الجانب تماما، لكن حسبي أن سعيت، مع أخذي بعين الاعتبار أن قدم التجارب الشعرية وتنوعها وكثرة الأعمال في بلد كالملكة يجعل المبالغة في تحجيم حضورها الشعري مصدرا للخلل المنهجي والمعرفي. إضافة إلى ذلك ينبغي أن أقول أن تناول التجارب الشعرية بصورة عامة لم يكن بهدف المحافظة على التوازن، وإنما كان لأنها تجارب تفرض نفسها على أي تناول نقدي يسعى للجدية. وخلاصة الأمر أنني انطلقت في اختياراتي على هذين الأساسين الإجرائيين بالإضافة للأسس التي سبق أن أشرت إليها من ناحية علاقة النصوص بالمرجعيات المتناولة.

القـراءة:

أ - المرجعية التفعيلية/العمودية:

يبدأ تناولي التالي بالوقوف على المرجعية التفعيلية/ العمودية لأنطلق منها إلى المرجعية التفعيلية الشعبية لما بينهما من صلة واضحة. وقد لاحظت أنه في القصائد المنتمية إلى المرجعية التفعيلية /العمودية يحدث التداخل مع التراث العربي/الإسلامي على مستويين: مستوى أسلوبي/شكلي يتضمن استعادة لصيغ تعبيرية وإيقاعية، ومستوى موضوعي/ثيمي يشمل إشارات وإحالات مختلفة، وغني عن القول أن الشاعر على كلا المستويين يسعى إلى إثراء النص ودعم إمكاناته الدلالية والجمالية. لكن هذا الجانب القصدي قد لا يكون كل ما هنالك بحكم ان العلاقة بالتراث ليست تواصلا متعمدا فحسب، وإنما لها أيضا ذلك الجانب اللاواعي الذي يؤثر في العمل وتسعى القراءة النقدية لاكتشافه، وهذا بالفعل ما توحي به بعض ألوان الحضور المرجعي للموروث في الشعر المتناول هنا.

على المستوى الأسلوبي/الشكلي يحدث التداخل بين بعض القصائد والموروث بأنماط متباينة منها توظيف الشاعر للشكل العمودي أو التناظري ضمن قصيدته التفعيلية ،ومنها استحضاره لنصوص شعرية من التراث على نحو ربما أمكن اعتباره لونا متطورا من ألوان ما كان يعرف بالمعارضة الشعرية.

من النمط الأول تطالعنا نماذج لعارف الخاجة وحبيب الصايغ (الإمارات) ولعبدالله الصيخان ومحمد الثبيتي ومحمد جبر الحربي (السعودية)؛ أما من النمط الثاني فنجد نماذج لعلي الدميني وأشجان هندي (السعودية)، ومن المؤكد أن هذه النماذج ليست كل ما هنالك، وإنما نحن إزاء نماذج توضيحية بالإضافة إلى كون أصحابها من الأصوات الشعرية البارزة في المنطقة.

أ.1- النمط الأول:

في مجموعة صلاة العيد والتعب (1986) (لعارف الخاجة) تطالعنا تسع قصائد، اثنتان منها بالشكل العمودي أو التناظري والبقية من شعر التفعيلة. ومن بين هذه القصائد المفعلة نطالع واحدة بعنوان «ألق الطقوس» (1983) تتضمن تقاطعات بارزة بين الشكل التفعيلي المهيمن على النص، والعمودي الذي يتمثل ببيتين يتكرران في ما يشبه اللازمة. وعلى الرغم من ضبابية الصورة في القصيدة ككل فإن من الممكن تبين معالم تقاطع آخر على مستوى الدلالة بين العشقين، عشق المرأة وعشق الوطن،كما في قوله:

دار فوق رؤاك قلبي
قبلتين على شفاه الأرض
تشعل في شفاه الناس حبي
ثم تكتب:إنهم..
ولقد تنادينا فهل كنا القمر
أم كان يضحك في توهجنا القدر
أواه ما بيني وبين أحبتي
وطن تغرب في جوازات السفر

وإن أمكن قراءة المعشوقة هنا على أنها هي الوطن أو الأرض ليتضح من ثم أن تقاطع الشكلين يعود إلى الرغبة في إحداث توازٍ بين تقاطعين، تقاطع المرأة والوطن، من ناحية، وتقاطع العمودي والتفعيلي، فإن من العسير تبين الدور الذي يتوقع من كل شكل أن يؤديه: ما الذي تقوله المقاطع العمودية ولا يقوله غيرها، والعكس؟ هل لاستعادة الموروث في العمودي دور محدد في التشكيل الدلالي للنص؟وما الذي يمثله التفعيلي في هذه الحالة؟

ومثل هذه الأسئلة تنثار عند قراءة القصيدة الرئيسة في مجموعة (الخاجة) والتي تحمل المجموعة عنوانها فعند نهاية هذه القصيدة تطالعنا أربعة أبيات عمودية وغير مسبوقة على مستوى النص، أي على عكس الأبيات المتكررة في القصيدة السابقة. فلِمَ يعود الشاعر ليستعيد هذه المرجعية في قصائد مختلفة؟ وإن كان من مبرر فينبغي أن ينبع ذلك المبرر من النص نفسه على المستويين الفني والدلالي أو المعنوي. ولأنني لم أجد المبرر في هموم القصيدة نفسها، فإني أستبقي احتمالا آخر هو أن حضور التناظري يعني حضور مجموعة من القيم والمؤثرات المرتبطة به، أي بالشكل التناظري، كالأصالة والانتماء وكثافة الإيقاع وتأثيره المتوقع، بالإضافة إلى الناحية التأطيرية التي تتضمنها اللازمة في القصيدة الأولى والختام في الثانية.

لقد أشرت قبل قليل إلى أن في مجموعة (الخاجة)، وهي مجموعته الأولى حسب علمي، قصيدتين عموديتين إلى جانب السبع قصائد التفعيلية . وفي تصوري أن حضور الشكل العمودي ضمن تشكيل تفعيلي ما يشير إلى قرب المسافة بين الشكلين، خاصة لدى شعراء (كالخاجة) يفضلون الاحتفاظ بالإيقاع الوزني التقليدي بالإضافة إلى مؤثرات القافية في خضم عملية التجديد التي وجدوا أنفسهم يخوضون غمارها على مستوى الحركة الشعرية في المنطقة. وفي هذا الحضور التزامني دلالة واضحة على انتماء جيل الخاجة، الجيل الذي ولد في الخمسينات الميلادية، إلى مرحلة انتقالية على مستوى المنطقة من العمودي إلى التفعيلي. فمع الحرص على التجديد كان لا بد من التمسك ببعض سمات الموروث القريب خاصة في وجه التهم الكثيرة والحادة التي توجهها بيئة محافظة لشعراء التجديد بأنهم غير منتمين لموروثهم. على أن ذلك التمسك لم يكن بكل تأكيد مجرد موقف أيديولوجي وإنما كان في المقام الأول حرصاً من الشاعر نفسه على تعميق انتمائه للموروث والإفادة من مخزونه الإبداعي.

وحين ننظر للمسألة من هذه الزوايا فإننا نضع أيدينا على مبرر اجتماعي/ثقافي للتداخل الشكلي في غياب مبررات فنية من داخل النصوص أي مبررات نابعة من متغيرات القصائد نفسها، ولربما صدق هذا أيضا على ما نجده لدى الشعراء العرب من خارج المنطقة سواء من الرواد أو غيرهم، لا أقصد شيوع القصائد العمودية في أوائل الأعمال فحسب وإنما في مبررات العودة إلى تلك العمودية بين الحين والآخر.

بيد أن من الضروري أن نتبع هذا بالقول أن العمودية التي نشير إليها ليست عمودية شعراء النهضة ومن تبعهم من المتمسكين بالديباجة الشعرية التقليدية ومعجمها وقيمها المألوفة، ولا هي حتى عمودية الشعراء الأحدث من الرومانسيين والرمزيين. ولعل مصطلح «العمودية» هنا قاصر لأنه يحيل على لغة وسمات أسلوبية محددة، بينما المقصود هو تناظرية الشكل والتزام البحر الشعري الواحد في القصيدة، بينما تأخذ اللغة والسمات الأسلوبية بعدا مغايرا جدا لما يعرفه الشعراء العموديون التقليديون، وفي أبيات الخاجة، المشار إليها قبل قليل، مثال جيد لذلك الاختلاف الذي تتوحد فيه الأبيات التناظرية مع المقاطع أو الجمل الشعرية التفعيلية.

وليس من شك لديّ في انطباق ما قلت على معظم مجايلي الخاجة من شعراء الجزيرة والخليج (وينبغي التذكير بأن مقياس الجيل هنا يهبط إلى مستوى العقد في بعض الأحيان وذلك كمقياس تفرضه سرعة التغير الذي تعيشه المنطقة في ما يسمى «حرق المراحل»). الشاعر الإماراتي الآخر (حبيب الصايغ) يدخل في مزاوجة بين التفعيلي والعمودي في قصيدة بعنوان «الجبل» من مجموعته (قصائد على بحر البحر) (1993) على نحو يكشف عن أهداف المزاوجة وسماتها الأسلوبية المشار إليها قبل قليل. أما أهداف المزاوجة فسيتضح أهمها حين نطالع إهداء القصيدة إلى الشاعر اليمني عبدالله البردوني الذي عرف بتميزه في تحديث القصيدة التناظرية. تبدأ القصيدة وتنتهي على الشكل التفعيلي، ويأتي المقطع التناظري في ثلثها الأخير حيث يتوجه الشاعر بخطابه إلى البردوني الذي يتمخض عنه جبل «ردفان» يمنيًا خالصًا:

لقد كان لون الحقول الغنية

بالبن والاشتهاء

وكنت أناشد ردفان

حين تمخض عن شاعر

الصادرتين حتى الآن وهما رياح المواقع (1407-1987) وبياض الأزمنة (1995). من ذلك قصيدة «الخبت» من مجموعته الأولى، وقصيدة أخرى من المجموعة الثانية عنوانها «بروق العامرية». في القصيدة الأولى تستعاد معلقة طرفة بن العبد، وفي الثانية معلقة الحارث بن حلزة، بالإضافة إلى استعادات أخرى في القصيدة الثانية أبرزها قصة ليلى العامرية في العنوان. وعلى عكس ما يبدو من بعض أمثلة المزاوجة بين التفعيلي والعمودي، تبرز هنا مبررات الاستعادة على نحو أكثر وضوحا. فالبيت أو الأبيات المسترجعة من الماضي تنبع من القصيدة وكأنها من كتابة الشاعر المحدث، كما في مطلع «الخبت»:

«وظلم ذوي القربى» بلادي حملتها

على كتفي شمسا وفي الروح موقدي

إذا جف ماء القطر أسقيت غرسها

بدمعي، ووجَّهتُ الزمام لتهتدي

في هذا المطلع تستعاد معلقة طرفة ليس في العبارة المقتبسة فحسب ولا حتى في الوزن والقافية وإنما في الروح التي تشيع على القصيدة ككل، في الموقف العام الذي يظلل العلاقة بين الشاعر والأهل، الشاعر والوطن. في «الخبت» يرسم الدميني رحلة من مسقط رأسه في جبال السروات غرب الجزيرة العربية إلى شرقها، أي هبوطه إلى الخبت، أو الأرض الساحلية المنخفضة. ومن خلال هذه الرحلة يسعى الشاعر إلى رسم معالم العلاقة بينه وبين الوطن أو العشيرة، وهي علاقة متوترة لا تخلو مما عاناه الشاعر الجاهلي حين تحامته العشيرة وأُفرِد «إفراد البعير المعبد». ولكن مثل السلف الجاهلي يظل الدميني مرتبطا بوطنه وأهله محبا لهم رغم ظلمهم، كما في إعلانه في ختام القصيدة:

لخولة اطلال، أجوس زواياها، ببرقة ثهمد

إذا افردتني الأرض جاوزت للغد

أبوح بطعم الحب اقتات موعدي

أعاتب أحبابي، بلادي بفيئها

وأهلي وإن جاروا عليَّ فهم يدي.

على مستوى التداخل بين النصين الجاهلي والحديث نلاحظ مراوحة بين تقمص الشاعر المحدث لصوت طرفة، كما في المطلع وفي الختام، وانفصالا عنه لمخاطبته وعرض إشكالات معاصرة، وهو ما يشكل الجزء الأكبر من القصيدة : «يا بن العبد ألقِ إليّ أدوية البعير فإنني/ سأنسق الأورام...» ومن هذه السمة الفنية تتبين بعض معالم الاستعادة المرجعية للتراث الشعري العربي في القصيدة الحديثة، فهي استعادة تأخذ من المعارضة التقليدية احتذاء القصيدة التالية للسالفة في إيقاعها ورويها، لكنها تنحو بعيدًا في عدم التزامها ذلك الإيقاع والروي وفي أسلوبها ولغتها وفضاءاتها الدلالية والجمالية. نجد ذلك في قصيدة «الخبت» كما نجده في عدد من قصائد الشاعرة السعودية (أشجان هندي) كقصيدتها المعنونة «للحلم رائحة المطر» تستعيد قصيدة أحمد شوقي «يا جارة الوادي» وتنسج حول دلالاتها دلالات أخرى وحول إيقاعها ورويها إيقاعاً ورويًا معاصراً ومميزاً. هنا تصير جارة الوادي إلى ما صارت إليه العشيرة في استعادة الدميني لمعلقة طرفة، تصيرا رمزًا للوطن والأهل الذين تحلم الشاعرة برؤيتهم وقد أمطروا بما يصير به «البن أحلى / ويصير وجه القفر أحلى/ وتصير حبات الرمال فراشة...»:

كنت قد قطعت غابات الحصار، وما انتهى حلمي القديم،

ولا صحت عيناي إلا كي تضم الغيم، تفرشه على شرفاتها،

وتروح تمطره على جدب النيام.

«يا جارة الوادي طربت»

وعادني في الليل سيل من حمام

متظاهرا بالصمت عاد، فهل أطارحه الكلام؟

وواضحة هنا النقلة الدلالية لجارة الوادي وأجواء القصيدة عموما من أجوائها الغرامية وهمها الذاتي المباشر نسبيا إلى حقول دلالية يأخذ فيها الحلم بعدًا شموليًا في طموحه بالانبعاث القومي والوطني. على أن هذا الطموح يظل رومانسيا أو ذاتي المنشأ، متصلا من هذه الناحية بقصيدة شوقي بعالمها الحالم وذكرياتها، مثلما هو يتصل بتلك القصيدة على مستوى الإيقاع الذي كثفته الشاعرة من خلال الاسم الموصول «ما» الذي ورد في قصيدة شوقي مرتين : «يا جارة الوادي طربت وعادني ما»

و «لم أدر ما طيب العناق على الهوى». في قصيدة أشجان ينفصل الموصول في «لم أدر ما» ليتكرر برشاقة إيقاعية وحمولة دلالية تكثف إشكالية المعرفة:

وانا التي...

لم ادر ما

حتى تحاشد بين غيم العين فيض من نشيد

وانا التي

لم أدر ما سر انطفاء البرق في زمن يريد

وفي مختتم القصيدة يبدو جلياً أن الدراية هذه هي دراية بنوم الآخرين إذ يصحو الشاعر وبضعف احتمالات الفجر إذ يدرك الشاعر هيمنة الظلام:

وأفقت والفجر احتمالات معلقة على كتف الظلام،

وجدائل المطر الصغيرة كلما

رقصت على القيعان جدلها الظما

الخوف غول حائم بالباب

إن قطعت من أطرافه طرفًا نما

ليظل هدب العين يستجدي المضاجع حين اصرخ:

«يا جارة الوادي» دريت

فليتني لم ادر ما!

ولعلي لا أبالغ إن قلت إنه في ظل هذا الحضور المكثف للمطر ومفردات الظما وقبل ذلك الهطول والجدب، ان إيقاع الاسم الموصول يتحول إلى تورية للماء لتصير «لم أدر ما» تعبيرا عن عدم الدراية بالماء مثلما هي تعبير عن عدم الدراية بغيره. ومن الممكن جدا أن التفات الشاعرة لهذا الجانب الإيحائي لاسم الوصل «ما»، إن كانت قد التفتت إليه، جاء من لحن عبد الوهاب للأغنية أو أداء فيروز لها، ففي اللحن والأداء تتكثف المسافة بين «ما» وما قبلها، وإن صح ذلك ستكون الاستعادة، في جانب منها على الأقل، استعادة للقصيدة كأغنية، أي كعمل إبداعي تظافر على صياغته الشاعر والملحن والمغني.

لا يتسع الحيز هنا لقراءة المزيد من قصائد (أشجان هندي) التي تسير في منوال مشابه، مثلما أنه لا يتسع لقراءة الكثير من أعمال الآخرين كالخاجة والصايغ والدميني. ولو أمكن ذلك لتوقفت عند قصيدة لأشجان بعنوان «ضمائر» تستعاد فيها بعض القصائد الشعرية القديمة مثل معلقة امرىء القيس وقصيدة المتنبي «واحر قلباه في قلبه شبم»، وكذلك قصيدة «أناشيد لخيمة عبلة»، وغيرها. الحيز الضيق المتاح هنا يضطرنا الآن للمضي نحو المرجعية الثانية، المرجعية الشعبية.

ب. المرجعية التفعيلية/الشعبية:

لعل هذه المرجعية من أكثر المرجعيات تمييزا للشعر في منطقة الخليج والجزيرة على الرغم من انها ليست حكرًا على الشعر في المنطقة وليس هناك ما يشير الى شيوعها عند كل أو حتى أكثر الشعراء على مستوى الممارسة الواعية أو المتعمدة. ذلك أنها مرجعية تحيل على الفولكلور أو الموروث الشعبي بأشكاله كافة، أي على ما هو متجذر في ذوات الجميع ويتوقع أن يكون له حضور واع ولا واع في تلك الذوات وما تنتج. والمعروف أن أحد أنماط حضور هذه المرجعية، وهو كتابة الشعر الشعبي، أو العامي في لهجته على الأقل، هو من الممارسات البارزة في ثقافة المنطقة على نحو قد لا يكون معروفا بالكثافة نفسها في معظم أجزاء الوطن العربي، وما تحظى به الثقافة الشعبية من اهتمام رسمي إعلامي/احتفالي يصعب أن نجد له نظيرا في أي مكان آخر. وفي التناول التالي وقفة عند جزء من أجزاء هذا الحضور المرجعي في القصيدة الحديثة، وقفة تتناول نوعين من أنواع استدعاء الموروث الشعبي في الشعر التفعيلي: النوع الأول هو كتابة الشعر العامي من قبل شعراء عرفوا ببروزهم في كتابة الشعر التفعيلي الفصيح، والثاني هو استدعاء مقاطع من الشعر الشعبي أو الثقافة الشعبية في الشعر التفعيلي الفصيح نفسه. وتأتي اهمية النوع الاول من انها تلقي الضوء على الازدواجية الثقافية واللهجية الحادة في المنطقة كما في المنطقة العربية ككل بحيث تنشأ من جراء ذلك أساليب وأشكال ابداعية متباينة من المهم التعرف عليها لذاتها، ولما تلقيه من ضوء على ثقافة الفصحى لهجات، وإبداعاً، خاصة حين يمارس الشاعر أو الكاتب نشاطه الكتابي على المستويين معا. أما النوع الثاني وهو

استدعاء الشعر والثقافة الشعبية فواضحة أهميته من حيث هو يبرز التواشج العميق في ثقافة المنطقة بين المستويين الفصيح والشعبي حتى حين لا يكون لدى الشاعر نشاط إبداعي موازٍ بالعامية، وإنما هو تواشج يستدعيه الواقع الثقافي للمنطقة من ناحية ورغبة الشاعر تحقيق عدد من الأهداف لعل من أبرزها تحقيق التواصل مع جمهرة القراء والوصول إلى ما يمكن أن نسميه هوية ثقافية مميزة للشاعر، إضافة إلى السعي الابداعي المتمثل بإغناء النص بما تتضمنه الثقافة الشعبية من تراكيب ومستويات دلالية وجمالية. وبدهي أن هذه المستويات والأهداف المتعددة تجعل من المستحيل على تناولٍ سريع كهذا أن يكون محيطا أو حتى شاملا لأكبر عدد ممكن، وإنما هي مقاربة موجزة وتمثيلية لبعض ما هنالك.

ب.1. كتابة الشعر العامي:

من أبرز الشعراء الذين عرفوا بكتابة الشعر العامي إضافة إلى شعرهم التفعيلي المميز بالفصحى الشاعر البحريني علي الشرقاوي الذي أصدر عددا من القصائد العامية ضمتها مجموعتان إحداهما مشتركة مع الشاعرة فتحية عجلان بعنوان أفا يا فلان (1983)، والأخرى له منفردا بعنوان أصداف (1994)، ومنها قصائد مغناة عرفت في مختلف أنحاء المنطقة بالإضافة إلى قصائد للأطفال. والملاحظ على قصائد الشرقاوي العامية أنها على الرغم من القواسم المشتركة الكثيرة والطبيعية مع شعره الفصيح خاصة في التوجه التحديثي، تتسم بقدر أكبر من البساطة والمباشرة وقرب الموضوعات. فالموضوع الذي يكاد يهيمن على مجموعة (أصداف) هو العشق الذي لا يكاد يتجاوز الآفاق الدلالية المألوفة لدى معظم محبي هذا النوع من الشعر. في بعض الأحايين تتسع إيحاءات العشق ليشمل ما يتجاوز المرأة الفرد إلى الوطن، ولكن في معظم الأحيان يظل ذلك الهم الفردي هو الطاغي. ولا أقصد من هذا أن شعر الشرقاوي الفصيح خلو من مثل هذا الهم لكنه هناك غالبا ما يأتي أكثر انفتاحاً دلالياً وبالتالي أغنى من الناحية الجمالية. هذا بالإضافة إلى أن الشعر الفصيح يبدو أكثر اتساعا للهموم الكبرى كهموم الوطن التي تسفر عن قصائد عشق للأرض والناس تنشد الحرية والكرامة.

ولكن حجم الهموم ليس المقياس الوحيد لجودة الشعر، فمن القصائد ذات الهم البسيط والمحدود نسبيا ما تأسرنا بساطته وغناه الجمالي. وسأعرض هنا لنصين أحدهما

بالعامية والآخر بالفصحى يربطهما موضوع مشترك في بعض نواحيه الأساسية. وسيتضح من النصين ما أشرت إليه بالانفتاح الدلالي في القصيدة الفصيحة من ناحية، في مقابل محدودية الدلالة في القصيدة العامية من ناحية أخرى. ومن ناحية أخرى سيتضح أن الثراء الجمالي ليس مرتبطا باللهجة أو بالانفتاح الدلالي. القصيدة الأولى من مجموعة الشعر العامي بعنوان «وردة البحر» وسأوردها كاملة لقصرها:

ما يكفيني اشمك

ورا الأسوار

وردة نار

تحرقني حرارتها

ولا يكفيك يا بنت البحر

انك تضميني

وهم أو طيف.

ما يكفيني غير أكون

وردة في هوى ترابك

اهزك بالجذر وانتي

تشديني بحرارة صيف.

ولنضع هذا النص بجوار نص من مجموعة الشرقاوي الفصيحة «مائدة القرمز» (1994) وعنوانه «رغبة»، وهو قصير أيضا:

في الداخل فاكهة

لا أعرف نكهتها

أم،

لو أهدم هذا السور.

في القصيدة العامية تتجه دلالة الوردة نحو المرأة بقوة وبخطاب مباشر يحاصر الدلالة، بينما في الفصيحة تأخذ الفاكهة والسور أبعادا رمزية مترامية الأطراف (ولن أقول لا محدودة) تشمل المرأة المشار إليها في القصيدة العامية. غير أن هذا الفارق في

فسحة الدلالة لا يقلل من تفوق القصيدة العامية في ثراء التصوير واللغة الإيقاعية مقارنة بالتقشف الشديد في القصيدة الفصيحة.

لكن الأهم من هذا في ما يتصل بموضوع تأملنا هو ما يلاحظ من تواشج بين النوعين الشعريين من قصائد الشرقاوي، خاصة حين نقرأ بعض الهموم الشعبية في الشعر الفصيح، كما في تناوله لشخوص من بسطاء الناس وتحويلهم إلى أبطال أسطوريين. ومن أمثلة ذلك قصيدته «معيوف صاحب النخلة» من مجموعة «مائدة القرمز»، التي تقترب بعض مقاطعها من العامية، كما في مطلع اللازمة التي تتكرر في القصيدة بتنويعات مختلفة يتميز من بينها قوله:

بلد
يا بلد
الخرائط واسعة بقراكِ
وترعاك عين البنوكِ
وصمت الفراغ الذي
وغسيل الدماغ الذي
والذي
والذي..
وضيعت العدد.

تذكرنا بداية هذا المقطع ببداية قصيدة عامية بعنوان «نخلة» يقول فيها الشرقاوي مخاطبا النهام، أو المغني الذي يصاحب الغواصين في البحر: «نهام/يا نهام/يا وليد البحر» الخ. والنخلة هي ما ينتسب إليه معيوف النخلاوي بوصفها رمز الانتماء التي تشكل، مع البحر كما يقول د.علوي الهاشمي، «عنصرين أساسيين من عناصر [تجربة الإنسان البحريني] في الوجود» لأنهما «ينطويان على المرارة والعذاب» (ما قالته النخلة للبحر ص22). ومن الملاحظ أن معاناة معيوف الملقب بالنخلاوي هي تجسيد لمعاناة ابن البلد على مستويات مختلفة، الاقتصاد (البنوك)، والحياة المجردة من المعنى (الفراغ)، والاضطهاد (غسيل الدماغ)، إلى غير ذلك مما يصعب عده كما يقول الشاعر. لكن ليس في قصائد

الشرقاوي العامية ما جاء متسعا لأمداء معيوف وما احتاجه رسمها من أمداء لغوية موازية على مستوى التقنية الشعرية، ولعل لذلك صلة مباشرة بالسياق العام للهجة الشعبية من ناحية والتجربة الشعرية الشعبية وانغلاقها في حدود الأفق الذهني للإنسان العادي وثقافته التي تحد منها الأمية والاهتمامات الضيقة، من ناحية أخرى. ومن الطبيعي أن يكون لذلك السياق وتلك التجربة تأثير على المعجم الشعري وإمكانيات التخاطب مع متلق من هذا النوع. غير أن هذا جانب مايزال بحاجة للكثير من الجهد البحثي والنقدي، خاصة وأن عددا لا بأس به من شعراء المنطقة يكتبون القصيدة باللهجة الشعبية ولا ينشرونها. وتكمن أهمية البحث في هذا الجانب في أنها ستوفر رافدا مهمًا لدراسة الأعمال الرئيسية لأولئك الشعراء بالفصحى، عدا عن أهمية دراسة ذلك الشعر بحد ذاته.

ب.2: استدعاء الشعر والثقافة الشعبية:

تزداد أهمية البحث في هذا الجانب عندما نتأمل مدى اهتمام شعراء المنطقة بتضمين قصائدهم مقاطع من الشعر الشعبي المتداول (وربما كان بعضه من صنعهم)، بالإضافة الى توظيف إشارات من شتى أنحاء الثقافة الشعبية الشفوية سواء كانت على شكل أسماء أو مفردات أو سمات حياتية معينة، أو ما إلى ذلك. وقد بدا لي أن هذا هو الجانب الأكثر انتشارا في هذه المرجعية الشعبية، التي يمثلها عدد لا بأس به من الشعراء منهم سعد الحميدين وعلي الدميني ومحمد الثبيتي وعبدالله الصيخان من السعودية، وسعدية مفرح وسليمان الفليح من الكويت، بالإضافة إلى علي الشرقاوي من البحرين.

في ما يلي سأتناول قصائد لاثنين من هؤلاء هم سعد الحميدين وسعدية مفرح، الأول اهتم بالموروث الشعبي في بدايات انتاجه الذي لعب دورًا رياديًا في مطلع التجربة التحديثية في الشعر السعودي، وواصل اهتمامه في أعمال متأخرة منها ما سأتعرض له هنا. أما سعدية مفرح، التي تحتل مكانة متميزة في التجربة الشعرية التحديثية في الكويت، فنجد في مجموعتها الأولى بشكل خاص حضوراً واضحًا للموروث الشعبي البدوي سأتعرض هنا لأحد أمثلته.

في قصيدة بعنوان «ورقة مهملة من دباس إلى أبيه» من مجموعة (الحميدين)، «ضحاها الذي» (1990) يسجل الشاعر مونولوجاً متخيلاً لشخصية دباس الذي عرف مع أبيه في الموروث الشعبي النجدي من خلال قصيدتين متبادلتين حول اغتراب الابن ورغبة أبيه أن يراه مرة أخرى. القصيدتان المتداولتان في الموروث الشعبي أساسا تفيضان حزنًا وتعبران عن وضع اجتماعي ساد في وسط الجزيرة اضطر بسببه بعض الشبان أن يرحلوا بحثا عن الرزق خارج بلادهم. في قصيدته يعبر والد دباس عن ألمه لغياب ابنه وشعوره بالخجل إزاء موقف المجتمع منه كأب تركه ابنه، بينما يعبر الابن بقصيدته التي نظمت على نفس الوزن والروي عن تألمه لما أحس به أبوه وحنينه للعودة وكذلك عن غضبه لما سمع من شكوى الأب في المحيط الاجتماعي. وما يفعله الحميدين هو أنه يتخيل مشاعر الابن في غربته إزاء نفسه وإزاء أبيه، ثم قراره العودة إلى الأب والوطن. وقد سعى الشاعر إلى ربط نصه التفعيلي الحديث بالقصة الشعبية كسياق عام وبالقصيدتين المتبادلتين بين الأب والابن وذلك من خلال التضمين في النص نفسه وبالاستشهاد بأبيات من القصيدتين في الهامش التوضيحي الذي يتضمن شرحا لبعض المفردات العامية التي رأى الشاعر أنها قد تصعب على بعض القراء.

تبدأ القصيدة ببيتين الأول لوالد دباس والثاني لدباس نفسه، يعبر الأول عن حلم الأب بعودة ابنه، والثاني عن تطلع الابن للعودة. ثم يتحدث دباس واصفا غربته التي يفاقمها عدم انسجامه مع رفاق رحلته:

ونامت عيون الرفاق سواي (أنا) ، تلوذ بهدبي مساحات عشق

الأبد!! تبدد ذراتها في تجاويف كهفي المملح بالطين.. المحلَّى

بقار الترجي.. والاصطبار..

ثم يلمّح دباس إلى هاجس رحلته على نحو رمزي وشاعري واصفًا تطلعه منذ الطفولة للرحيل:

مشرئبًا كعنق الظليم يخبّ إلى الضوء إثر الوليد الذي تاه بعد

/تاتاة التاء/ جره شدو عصفورة يخرق البعد بأنغامه الواجفات.

أما قرار دباس بالعودة فتتضح حين يكاشف نفسه بأنه لم ينجز ما كان يصبو إليه، وأن العالم المحيط به أسوأ مما كان يظن:

-/شحمك وارم/ فلن تخدع الماثلين، يقومك الحد.. والدرب

للآكلين لحوم الرفاق...

لكن الفشل ليس المبرر الوحيد للعودة، فهناك غضب الابن لما حل بأبيه وقراره بالتالي أن يعود لينتقم من الإهانات:

ولا شيء يبقى..

سوى أنني قد أتيت إليك وحملي تنوء به الأرض

على كاهلي وسيفي يزلزل في غمده

/فقد حان له اليوم أن يعتق/

وبهذا يتحول دباس إلى مشروع بطل أسطوري كالزير سالم مثلاً في الأسطورة الشعبية أي بطلاً يعود بعد اغترابه لينتقم من الظلم، وفي خلفية الصورة تكمن على الأرجح مأساة الوطن العربي اليوم والحاجة إلى البطل المنقذ. والأوضح هو أن دباس تكرار لما يعرف في الأساطير بالإبن الضال الذي يعود في النهاية.

في مجموعة «ضحاها الذي» مجموعة أخرى من القصائد التي تكتنفها الاقتباسات من الشعر الشعبي والإشارات لملامح ثقافية شعبية، وهي على أنواع: منها ما يدخله الاقتباس مرة واحدة (هواجسنا)، ومنها ما يتداخل مع أبيات شعبية على شكل حواري يشير إليه العنوان (مداخل)، ومنها ما يستعيد بيتا أو بيتين (مفارقات أحجية ، منابت السرى)، بالإضافة إلى قصيدة دباس التي تقف الاقتباسات في مقدمتها وهوامشها فقط، وكأن الشاعر قد جرب أشكالا مختلفة للتناص مع الشعر الشعبي واستعادته كمرجعية تؤدي أدواراً مختلفة ، تستعيد الهوية حينًا (دباس)، وترسم صورة ماض مؤلم حينًا آخر (الطفل الذي يعاني من قسوة نظام تعليمي قديم في «مفارقات أحجية»)، لكنها دائما جزء من موروث متأصل ومعين على الرؤية والتعبير الفني.

استعـادة الهـوية هـو الحـافز الرئيس وراء المرجعية الشعبية في مجموعة سعدية مفرح «آخر الحالمين كان» (ط 2 ، 1992). ففي ثلاث من القصائد الرئيسة في المجموعة يبدو الموروث البدوي مصدرا للانتماء وخلفية تناقش في ظلها إشكالات الحياة المعاصرة. في إحدى تلك القصائد، وعنوانها «عندما يتكلم الطير» ترتسم إشكالية عشق ذاتي يسيطر فيه الصمت بين العاشقين، الصمت الذي يتفادى قول الأشياء، «فالصمت سلام وأمان/ثوب شفاف تلبسه اللغة العارية لتزداد به عريا»، ثم ما يلبث ذلك الصمت أن ينهار عندما يترنم العاشق بأبيات من الشعر الشعبي تسمعها العاشقة فيبوح كلاهما. والأبيات الثلاثة التي اختارتها الشاعرة لتكون مناسبة البوح مشهورة في الأوساط الشعبية في معظم أنحاء المنطقة، وهي باستثناء بيت واحد، بعيدة الصلة بما تطرحه القصيدة:

يا ما حلا الفنجال مع سيحة البال

في مجلس ما فيه نفس ثقيله

هذا ولد عم وهذا ولد خال

وهذا رفيق ما لقينا بديله

يابو هلا طير الهوى خبث البال

طبعه خبيث والحباري قليله

هذه الأبيات لأحد شيوخ البادية وفرسانها المشاهير ،وهو راكان بن حثلين تدخل النص من خلال البيت الأخير:

فالطير خبيث

والصمت الكاذب ذو طبع أخبث

وأنا عش جسدي

لحبارى سكنتني منذ سنين

ولقلب القلب المشطور

ببيت موزون.

لقد التقطت الشاعرة رمزية الدلالة في بيت الشاعر الشعبي فتماهت مع الحبارى/الفتاة في إطار الاعتراف بهوى خبيث وصمت أخبث. إنها تدرك الآن أنها إحدى تلك الحبارى القليلة التي آن لها، كما يقول العنوان، أن تتكلم.

في قصيدة «اعترافات امرأة بدوية» يحضر الموروث البدوي مرة أخرى ولكنه يجيء هذه المرة كقوة مضادة لزيف الحضارة المعاصرة وقواها المدمرة للهوية البدوية الأصيلة. الموروث هنا بيت شعر وقهوة سمراء ومفردات من الصحراء («الطرش» و«الهرج» و«المراح» و«الكراكيش» و «الغضا ») إلى غير ذلك مما يكثف الإحساس بالبيئة ويعمق الوعي بعودة الشاعرة إلى ذاكرتها التي طالما حاولت التنصل منها:

يعذبني التذكر

فاهرب منه إلى الوعي

يبدو جنون التذكر اكثر عقلا

وأكثر أكثر وعيا

فاحزن

على «الطرش» الذي ضاع

بين خطوط الدماء،

التي ترسم السكك الحديدية...

....

مبارك للرمل

للقلب إذ لا يموت

للقهوة في لونها المسروق

جل انتمائي

مباركة ذكرياتي الذلول

تنوخ في «مراح» الفؤاد...

إلى جانب الاقتباس الشعري يمكن اعتبار المفردات البسيطة من أبرز الأساليب المتبعة لدى شعراء المنطقة لاستحضار المرجعية الشعبية. ففي قصيدة «الأوتاد تموت انتحارا» لسعدية مفرح يتكرر ذلك الأسلوب الذي نجده في قصيدتيها الأخريين المتناولتين قبل قليل والذي نجده أيضا لدى شعراء غير سعدية مثل: سليمان الفليح ومحمد الثبيتي وعبدالله الصيخان. وهذا الاخير ربما كان من أشهر استعاداته لتلك المفردات ما تطالعنا به قصيدته

«هواجس في طقس الوطن»: «قهوة مرة وصهيل جياد مسومة والمحاميس في ظاهر الخيمة العربية...» ومما يتصل بذلك أيضا الإكثار من الإشارة للبداوة كما لاحظنا عند سعدية ونلاحظ عند علي الدميني في مجموعته «رياح المواقع» وعلي الشرقاوي في قصيدته المطولة «تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة» (1982) حيث تتكثف الإشارة للبداوة بوصفها الهوية المتوارية تحت ضغط التشويه الحضاري الغربي:

من فض بكارة صوتي البدوي وأعطاها السفلس؟

من لوث بالآلات الغربية موال النرجس؟

غير أن التعارض بين الانتماء الشعبي والحضارة الغربية الذي تبدو كلمات الشرقاوي المقتبسة هنا وكأنها تؤكده يضعف كثيرا عند من يكتبون قصيدة النثر، كما يتضح في المرجعية الأخرى.

ج. المرجعية النثرية:

ثمة تأثير واضح لدى هؤلاء لما يمكن أن نسميه المثاقفة مع الغرب، المثاقفة الأكثر كثافة وتصالحًا من سابقاتها التي أدت إلى تبني أشكال شعرية وأدبية وثقافية مختلفة منذ ما يعرف بعصر النهضة في الثقافة العربية الحديثة. فلا مراء في أن قصيدة النثر، مفهوما وتقنية كتابية، جاءت في أساسها من الغرب وتحديدًا من فرنسا، وأنها ظلت طوال تاريخ تناميها، أي منذ الخمسينات، تتغذى على موارد أوروبية وغربية عموما بحيث أصبحت الإشارة إلى رينيه شار أو نيرودا أو ريتسوس أو غيرهم من مألوف قصيدة النثر ومعروف مهادها. والأهم من ذلك هو التقاء الممارسة العربية لهذا اللون من التأليف الشعري مع العناصر الثقافية الأجنبية على مستوى الرؤية لكثير من الأمور ومستوى الصياغة الإبداعية لتلك الرؤية.

ولعل في طليعة مبررات ذلك الالتقاء كون قصيدة النثر جاءت نتيجة تكثف التجربة المدنية في الحياة العربية المعاصرة واضطرار الشعراء لمواجهة الإشكاليات الناجمة عن تلك التجربة دون موارية رومانسية أو احتماء بمرجعيات مطمئنة مع السعي لاجتراح الجمالي في تلك التجربة على قتامتها. والمعروف أن تجربة الفرنسيين كبودلير في هذا

اللون الكتابي جاءت نتيجة الحياة المدنية، ولست أشك في أن حياة مقاربة كانت وراء تجربة الرواد العرب كمحمد الماغوط وأنسي الحاج وسعدي يوسف وغيرهم. وحين نأتي إلى الجزيرة والخليج فسنجد أسبابا مقاربة نلمسها في تزايد الحياة المدنية من حولنا. لكنني أرى من الضروري اتباع ذلك بالقول أن عوامل أخرى قد لا تقل أهمية كانت وراء ميلاد هذا اللون الكتابي وتطوره، ليس لدينا في منطقة الجزيرة والخليج أو المنطقة العربية فحسب، وإنما لدى الغير قبلنا. ولعل في طليعة تلك العوامل ما تتأثر به الأنواع الأدبية في صيرورتها من ظروف ضعف وقوة، من فترات ازدهار وذبول وتأتي اللغة الشعرية نفسها وما تعانيه أحياناً من استهلاك، عاملاً رئيسياً من عوامل التغير، ومع أن هذا ليس مكان التنظير لقصيدة النثر أو لغيرها، فإن من الضروري التقديم ببعض الملاحظات النظرية لتسليط المزيد من الضوء على تنامي لون كتابي مستجد نسبيا في منطقة الجزيرة والخليج وما تراكم حوله من مرجعية ثقافية وفنية،خاصة وأنه مايزال هناك الكثير من المسائل الخلافية حول الموضوع.

إن مما يسهل ملاحظته على أي متابع للحركة الشعرية في منطقة الجزيرة والخليج هو ظهور جيل جديد من الشبان الذين أخذوا على مدى العشرة أعوام الأخيرة تقريبا ينشرون مجاميع شعرية لافتة للاهتمام – أو للمعارضة – تؤسس شعريتها على عناصر بعضها مغاير لما عُرف تقليدياً، وكأنهم ينطلقون ، في ممارستهم على الأقل، من المعطى الأساسي الذي لخصته المنظرة الأولى لقصيدة النثر سوزان برنار بقولها «إن الشعر أزلي ولكن الصور التي يطالعنا بها مختلفة على الدوام». وبمقتضى معطى كهذا يصبح النظم شكلا من أشكال الشعر وليس الشكل الوحيد. وعلى هذا يتوقف النظم عن أن يكون المعيار الأهم للتفريق بين الشعري واللاشعري ولوصف ما هو غير منظوم من ألوان الكتابة الأدبية بأنه مجرد نثر فني. فقصيدة النثر ليست مجرد نثر فني، وسمات التكثيف المجازي والرهافة اللغوية والإيجاز، بالإضافة إلى نوع الطروحات وزوايا النظر للأشياء، هي نقاط انفصال لا اتصال مع النثر الأدبي أو الفني، وذلك على الرغم من وجود نقاط التقاء بينهما، كما هو الحال مع غيرهما من الأنواع الأدبية.

هذا المهاد النظري غير المعلن غالبا كان وراء ظهور مجاميع شعرية في مختلف دول

منطقة الجزيرة والخليج لشعراء أثبتوا حضوراً متزايداً وجديراً بالاهتمام ومن الأسماء التي ظهرت لها مجاميع وأتيح لي أن أطلع عليها (أي أنني لا أذكر كل الأسماء البارزة): قاسم حداد وفوزية السندي (البحرين)، سيف الرحبي وناصر العلوي (عمان)، ميسون صقر ونجوم الغانم وعبد العزيز جاسم (الإمارات)، ومحمد الدميني ومحمد عبيد الحربي وغسان الخنيزي وأحمد الملا وابراهيم الحسين (السعودية). ومن هؤلاء من يمكن اعتباره مخضرما انطلق من قصيدة التفعيلة ثم اسهم في كتابة قصيدة النثر، من أمثال قاسم حداد ومحمد الدميني وأحمد الملا، ومنهم، ولعلهم الأغلبية، من كانت قصيدة النثر بدايتهم، على الأقل في حدود ما نشروا. وفي تناولي التالي سأتوقف عند نماذج محدودة لثلاثة من هؤلاء هم:سيف الرحبي وعبدالعزيز جاسم ومحمد عبيد الحربي، محاولا ابراز الكيفية التي تنطلق بها قصائدهم من المرجعية النثرية التي أشرت إليها قبل قليل.

عنوان القصيدة الأولى من مجموعة سيف الرحبي «رأس المسافر» (1986) هو «المدينة تستيقظ». وسرعان ما يتضح من مطالعة النص أن المدينة المستيقظة هي مدينة أوروبية وأن مشكلة الشاعر هي في تجربة العيش في مدينة كتلك وحاجته إلى رسم معالم تلك التجربة من خلال ما يشاهد وما تختزنه ذاكرته من تجارب أخرى:

تستيقظ آخر الليل
تلقي نظرة على الشارع الخالي، إلا
من انفاس متقطعة، تعبره
بين الحين والآخر.
وحده النوم يمشي، متنزها بين
قبائله البربرية،
تتقدمه فرقة من الأقزام.
وهناك رؤوس وهمية تطل من النوافذ
على بقايا الثلج الملتصق بالحواف وكأنما
تطل على قسمتها الأخيرة
في ميراث الأجداد.

ما يريد الرحبي نقله لنا هنا هو، جزئيا على الأقل، ما يمكن أن نسميه «وحشية المدنية المعاصرة»، الوحشية التي سبق أن أحس بها بودلير وجاء كثيرون بعده ليصفوها من زوايا متباينة.ويبدو أن معايشة الرحبي للمدنية المعاصرة في باريس، التي أمضى فيها زمناً، قد أفضت به إلى تجربة مشابهة ولغة تعبيرية مشابهة أيضا. فالقبائل البربرية تسير في الشارع وفرق الأقزام تأتي من أفريقيا لتتداخل مع رؤوس وهمية ومصابيح تنضم للمشهد البدائي لتضم معطيات المدنية إلى «ميراث الأجداد» القادمين من «كهوف سحيقة». ثم يتدخل موروث الرحبي الخاص ليسهم في تلوين المشهد بعنصر لم يعشه بودلير:

السماء مقفرة من النجوم

الجمال تقطع الصحراء باحثة

عن خيام العشيرة...

وبعد جمال الجزيرة مباشرة تأتي القطارات الأوروبية لتتماهى وسيلتا النقل ويتكرر في المدينة ما عرفه الإنسان في حياته البدائية في خيبة أمل تجعل المشهد مملاً:

لا أحد.. لا شيء..

أغلق الستارة

فربما لا تحتمل

مشهد مدينة تستيقظ

في العديد من قصائد المجموعة تتكرر مشاهد الإحباط هذه من زوايا متعددة وثرية بالرؤية الفنية القادرة على تحقيق المعادلة الصعبة المتمثلة باستيلاد البهجة - بهجة الكتابة والقراءة - من كل ذلك الإحباط. عند استيقاظ الشاعر من نومه متوجها «من الغرفة إلى المقهى» يكتشف أن العالم بأكمله قد استيقظ في رأسه «بكائناته وزعيقه الذي يهرس العظام»، وفي «محاولات فاشلة» يؤدي به اليأس في المدينة/ الغابة إلى الانتحار، ولكن من زاوية مدهشة:

وحين أيقن أن لا فائدة.. حمل بندقيته

وبرصاصة واحدة سقط الفضاء

صريعاً في الغابة.

أما في «البراءة الأولى» فتسير به المحاولة لاستعادة «المرأة التي انقذفت/دهور وجدها في رأسي» إلى سرير وفشل آخر يحتضن فيه «جثمانا/للمرأة الغابرة».

من تأمل هذه الاحباطات المتوالية في العيش المدني المكثف تتوالد شعرية معينة دون شك، ولكن تلك الشعرية تبدو وكأنها هي الملاذ والعزاء الوحيد في غياب ما لجأ إليه شعراء آخرون مروا بنا هنا في مرجعيات مغايرة، فلا موروث من ثقافة أو نمط عيش يفتح ذراعيه في المدن الشاحبة الموحشة، المدن التي لا تتسع - كما يقول الشاعر- إلا لحديث/عابر («القدم النرجسية»)، هنا يهيمن الافلاس مصدرا للإحباط وللشاعرية والشعرية معــا، كمــا نقرأ للشاعر في قصيدة بعنوان «إلى تلك المرأة» من مجموعة متأخرة بعنوان «رجل من الربع الخالي» (1993):

الإفلاس طيري الأليف

ربيته بحنان المحبين

فقادني بين المدن بمعرفة خاصة.

هذا الوضع المأساوي يجعل الشاعر واحدا ممن يسميهم محمد عبيد الحربي «نزلاء الكارثة» من قصيدة بهذا العنوان في مجموعته «رياح جاهلة» (1992). وفي وصفه لأولئك يقول الحربي إنهم الذين «يركضون في حمى سرابهم الذي/يسوطهم نحو أمس»، والذين يحس بهم الحربي ويحاول لو مد «أعناق [روحه] وسط زكامهم». ويتضح من قصيدة أخرى من المجموعة نفسها بعنوان «أصوات النعش» أن أولئك جزء من أناس يرسمهم الشاعر باستمرار في مواجهة متصلة وجريئة للمعاناة:

أراهم يذهبون

ويحتفلون

الأطفال على الغبار مع البهجة والأسفلت

النساء هناك.. حيث لا نساء

....

أراهم يدخلون نعش الثرثرة

ويستغربون

لم أحذرهم...

قد دفعتهم بقلمي.

في عالم بهذه الكآبة يبدو الماضي والانتماء كئيباً أيضا وغير باعث على الاعتزاز الكبير، ومثلما تمتزج قوافل الصحراء بقوافل القطارات في المدينة الأوروبية بالنسبة

للرحبي، تلوح «مسيرات الصحراء» في عالم الحربي مسكونة بـ «ريح جاهلة» («نسب») ليزدوج الانتماء، إلى المدينة وإلى الصحراء، في سلالة واحدة هي «سلالة الغفلات الكبيرة التي تطفىء شمعها حول جوابي» وكأنها تؤرخ لعمر الشاعر وتملأه بالظلام. إننا إزاء مواجهة بين الشعراء وإرث لا من الأقوام والثقافة فحسب، بل ومن الموضوعات الشعرية التي طالما تكررت وجنبت أولئك الشعراء معرفة واقعهم:

إننا نتعلم الظل بعد الحليب الملوث بالطعنات

ونترك الأمطار على كرسيها العالي

مهجورة ومنكره

لقد اصابنا اليتم من كثرة آبائنا

ومن نحيبهم المتواصل في الليل

ها هو أبونا الجديد

لم يجد موقعا في دمائنا

فتامل حنانه

واغرورقت عيناه

بنا.

(«الصمت»)

لم يعد هنا مكان لاستعادة طرفة بن العبد أو للتناص مع مقطع شعبي يحمل رائحة الناس، وإنما هي مواجهة مكشوفة لمدنية صارمة تفرض رؤيتها ولغتها، وبالنسبة للحربي بهجتها أيضا وإن ضعف معين تلك البهجة. ففي قصيدة عن «البريد» يبدو الصندوق فارغاً لكن الشاعر مضطر لفتحه «ربما/لكي تهبط العزلة»، وربما لأمل متوار، فهو وإن أدرك وجوه الخيبة المحيطة فإن يده «مع العيون تمتد/في جوف القطيعة».

هذه البهجة الصعبة تصير ضارية وباهظة الثمن عند عبدالعزيز جاسم في مجموعته الوحيدة حسب علمي، والواضحة الدلالة من عنوانها: «لا لزوم لي» (1995) ففي نص بعنوان «ضراوة البهجة» نرقب متسكعًا آخر من أولئك الذين رآهم الرحبي في مدينته الأوربية، «متسكع رقيق وبنجمة آفلة / أوشك على أن يندم ./ ولا يفعل». وبتصوير صارم لما آل إليه ذلك المتسكع نجده يتذكر «كيف أن أصابع عذراء فتحت قميصه/ فتعثرت بأدوات

نجار/ في صدره». وبينما يوشك المتسكع على الانتحار، نتأمل سلسلة من الاحتمالات السوريالية، المضحكة المبكية ، التي كان يمكن أن تنقذه من يأسه:

لو أن بدائيين يطاردونه في الأحراش

ويرجمونه بدهشات متلاحقة

لو أنه يمر في الأسواق سائقًا عربة

مليئة بالإهانات

لو أن مايكوفسكي أدخل صاعقة

في فمه

لو انني أشد وثاقه

في قاع نهر بارد

لو انني أشنقه بهدوء القتلة

آه

لتنفس الفجر في روحه

وابتهج

أما حين نمضي في قراءة قصائد المجموعة الأخرى فإننا نجد الكثير مما يربط بين ذلك المتسكع والشاعر نفسه بهمومه الشعرية الكتابية. فالطريق إلى الكتابة المبدعة يبدو كالطريق إلى البهجة مقيدًا بسلسلة أخرى من الاختراقات الصعبة جدًا التي تبدأ بضرورة التخلص من الدم الفاسد، دم الآباء كما سيقول محمد عبيد الحربي:

ولكن ها أنذا

ارمي بدمي كالمعتاد

كما اتخلص من كتابة لا تشبهني

كما لو أني اتوقف

عن معانقة امرأة ماتت

ثم تأخذ احتمالات الخلاص بالتوارد في وصفات سوريالية أخرى:

من أين ابدأ؟

عندما تصبح الكوارث كزجاجة عطر مركزة

من أين أبدأ؟

وهذا نهد شامخ يرغمني على خشيته

من أين أبدأ

والسنونو ينتحر في كهوف ساحلية بعيدة

أخيراً:

إن غياب المرجعيتين الأوليتين اللتين تعرضت لهما هذه القراءة، مرجعيتي الموروث الكتابي والشفوي، عن أعمال الجاسم أو الحربي المتناولة هنا، هو بحد ذاته جزء من الكوارث التي ترسمها الكتابة لديهما مثلما هو الحال لدى معظم كتاب قصيدة النثر. ولكن من الخطأ أن نسارع إلى قراءة مؤدلجة في هذا السياق تنسب الابتعاد عن المرجعية التراثية إلى نزعة تغريبية مناهضة للتراث أو الانتماء، لأن المؤثرات الأجنبية سمة على الثقافة العربية المعاصرة ككل، ومنه المرجعيات الشعرية التراثية المستعرضة هنا، ولأن حلول المرجعية النثرية محل تلك المرجعيات إنما هو جزء من أزمة يواجهها الكتاب بصراحة وشجاعة ضمن ما يواجهونه من فجائع في الحياة المعاصرة، وكان بإمكانهم اقحام نوع من الاسترجاع التراثي لتسجيل موقف منسجم مع ما يطالب به البعض.

إننا بحاجة إلى فهم الموقف الذي يصدر عنه أولئك الكتاب مثلما نحن بحاجة إلى توسيع أفق التلقي لدينا للاستمتاع بما يخرجون به من جماليات في صراعهم مع العزلة والتسكع والشعور بالضياع والإحباط، وفي توظيفهم لتقنيات غير مألوفة في الكتابة الإبداعية. وإذا كان الفهم والاستمتاع لايعنيان بالضرورة موافقة أولئك الشعراء في كل ما يذهبون إليه وما يخرجون به، فإنهما تعني توسيعا لهامش الحوار، الهامش الذي تحتاجه كل أشكال الكتابة وما تصدر عنه من مرجعيات ورؤى وتقنيات لكي يمكن لها ان تقول ما لديها. ولكن بالطبع فإن مدى الاحتياج إلى هذا الهامش يختلف من شكل كتابي إلى آخر ومن مرجعية إلى أخرى، فمرجعيتيْ الموروث أقرب إلى جمهرة المتلقين من المرجعية النثرية، وإن لم يعن ذلك أن قصيدة التفعيلة باتت مقبولة لدى الكثرة الكاثرة من المتلقين في المنطقة. فالمؤكد أن القصيدة التناظرية، بشكليها الفصيح والشعبي، وبمرجعيتها التقليدية، ماتزال هي الأكثر هيمنة وقربا من جمهرة المتلقين، وهي لدى الكثيرين الممثلة الحقيقية لما يسميه البعض بـ «الأدب الأصيل».

المراجـــع

(1) جاسم ، عبدالعزيز: «لا لزوم لي» (بيروت: دار الجديد 1995)

(2) الحربي، محمد عبيد: «رياح جاهلة» (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1992)

(3) الحميدين، سعد : «ضحاها الذي» (الرياض – المؤلف 1990)

(4) الخاجة، عارف: «صلاة العيد والتعب» (الشارقة: اتحاد كتاب وأدباء الامارات العربية المتحدة 1986)

(5) الدميني، علي : «رياح المواقع» (د.م.،المؤلف 1407 هـ).

(6) الدميني، علي: «بياض الأزمنة» (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1995)

(7) الرحبي، سيف: «رأس المسافر» (الدار البيضاء: دار توبقال 1986)

(8) الرحبي، سيف: «رجل من الربع الخالي» (بيروت، دار الجديد 1993)

(9) الشرقاوي ، علي: «أصداف» (البحرين: مكتبة النون 1993)

(10) الشرقاوي، علي: «مائدة القرمز» (البحرين : أسرة الأدباء والكتاب 1994)

(11) الصايغ، حبيب: «قصائد على بحر البحر» (أبوظبي : الوراقون للنشر والتوزيع 1993)

(12) مفرح، سعدية، «آخر الحالمين كان» ، (الكويت : دار سعاد الصباح، ط 2 / 1992)

(13) الهاشمي، علوي: «ما قالته النخلة للبحر» (بغداد: دار الحرية 1981)

(14) الهندي، أشجان، «حروب الأهلة»، الكتاب الدوري قوافل (مخطوطة تصدر عن دار الآداب قريبا)

****

التعقيبات والمناقشات

رئيس الجلسة الدكتور سليمان الشطي:

شكرا للزميل الدكتور سعد وهو في الحقيقة لم يتجاوز الوقت.. في حدوده، وسنبدأ الآن بالمناقشة.

الأسماء التي بين يدي عشرون اسماً طلبوا الكلام الآن وأمام هذا العدد نسير على السنة السابقة بأن يكون لكل متحدث ثلاث دقائق، والتنبيه الأولي هو الرجاء الاكتفاء بالوقت المحدد حتى نستطيع أن ننجز ما نريد إنجازه في الوقت المناسب، سأبدأ بالأستاذ الدكتور محمود مكي فليتفضل.

الدكتور محمود مكي:

شكرا سيدي الرئيس، ليس من الضروري أن يكون النقد تصيداً للمآخذ، فالنقد أيضا يمكن أن يكون ثناء على البحث وإشادة به، وأود أن أشيد بالبحثين اللذين قدما أمامنا هذا الصباح ، غير أنني أتوقف عند بعض النقاط في البحث الثاني بحث الأستاذ الدكتور محمد لطفي اليوسفي الذي عرض لنا عرضا بتحليل جيد مسيرة الشعر العربي في المغرب، هذه المسيرة المليئة بالانكسارات والتصدعات، وغير ذلك من هذا المعجم الذي يحفل بأمثال هذه الالفاظ التي تبث الفزع في النفس.

وقد بدأ بحديث الشابي الذي نقد نقدا عنيفاً صارما مسيرتنا الشعرية السابقة، غير أني أود أن أبين أنه لم يكن صوتا منفردا، فقد شاركه في أرائه حول الشعر العربي القديم باحثون مشارقة، أذكر منهم توفيق الحكيم الذي قال عن الخيال العربي كلاماً شبيها بما قاله الشابي، وأذكر منهم شابا أيضا توفي في زهرة العمر مثل الشابي هو (فخري أبو السعود) الذي كتب في مجلة (الرسالة) اثنتين وأربعين مقالة كلها تقريبا هجوم على الشعر العربي ومقارنة بينه وبين الشعر الانجليزي، كانت كفة الشعر الانجليزي فيها دائما هي الراجحة. كذلك أحمد أمين في (فجر الاسلام) الذي اتفق مع هذه الآراء أو مع أكثرها .

ومن الغريب أن بعض المستشرقين وبعض الأدباء الغربيين كان أكثر انصافا للشعر العربي القديم من هؤلاء الباحثين العرب، ولأذكر – للتدليل على ذلك – حركة

شعرية ظهرت في اسبانيا هي المعروفة باسم (جيل سنة ٢٧) هذا الجيل الذي يعد من أبرز أفراده «غارسيا لوركا» و «اليسندري» الذي حصل على جائزة نوبل في الشعر و«ذاماسولونسو» الناقد والشاعر الكبير، وآخرهم (رفائيل ألبرتي) الذي لايزال حيا حتى اليوم، وهم رواد التجديد في الشعر الاسباني المعاصر، وكان منطلقهم في هذا التجديد هو احتفالهم بمرور ثلاثة قرون على شاعر اسباني من شعراء العصر الذهبي هو «جون جورا» الذي توفي في سنة ١٦٢٧، بل إنهم لم يكتفوا باستيحاء تجديدهم من هذا الشاعر القديم إذ إنهم استلهموا الشعر العربي الأندلسي نفسه وقد كان «غارسيا غومس» المستشرق الاسباني الكبير الذي توفي في السنة الماضية قد ترجم منه نماذج مختارة وقد اعترف بذلك (رفائيل ألبرتي) نفسه في كثير من شهاداته.

أقول هذا لأن التجديد في الآداب الغربية – وهو ما يحاول أن تحتذيه تيارات الحداثة في شعرنا المعاصر – لم يكن قطيعة مع التيارات السابقة، أما عندنا فلست أدري لماذا يصر أصحاب كل مذهب من المذاهب الجديدة على أنه انكار للمذهب السابق وتدمير له ومحو؟! هذه الكلمات التي تتكرر كثيرا في كلامهم وفي أبحاث النقاد حولهم، فشعر التفعيلة قطيعة مع شعر الشطرين، وقصيدة النثر قطيعة مع شعر التفعيلة وهكذا.

الدكتور سليمان الشطي:

الوقت يا دكتور ..... الوقت.

الدكتور محمود مكي:

نصف دقيقة..

وأنا أرى أن هذه القطائع المستمرة هي التي تسبب ما نراه اليوم من اضطراب وفقد للرؤية وتخبط عشوائي، وهو ما أشار إليه الدكتور اليوسفي، هذا فضلا على أن حركات الحداثة المعاصرة التي جاءت متمردة ومنكرة للتراث القديم وللشعر التقليدي الذي يحاكيه، وقعت في تقليد آخر للحركات الشعرية في الغرب فهي تحاول التخلص

من تقليد لكي تقع في تقليد آخر، وحركات الحداثة في الغرب كانت كما رأينا في بحث اليوسفي، في الحقيقة حركات الحداثة في الغرب كانت دائما استمرارا للحركات السابقة حتى الحركات التي حاولت القطيعة مثل (الماورائية) أو (الدادائية) أو (المستقبلية)، كل هذه كانت تقليعات لم تمض عليها سنوات حتى اختفت أو ذابت في الحركات الأخرى التالية، وشكرا سيدي الرئيس.

الدكتور سليمان الشطي:

شكرا أرجو أن لا يجور بعضكم على بعضكم، الأستاذ الدكتور محيي الدين صبحي.

الدكتور محيي الدين صبحي:

أشكر الأستاذ اليوسفي على منهجيته وبحثه، فقد استمتعت به قارئا ومستمعا ومتتبعا لحركة الشعر العربي، فالبحث النقدي من أول اهتماماته هي السياسة الثقافية للحركات الشعرية، كل حركة شعرية تستند مع تصورها الفني إلى سياسة ثقافية معينة تتبناها لا يجوز أن يغيب هذا عن بالنا، وخاصة نحن المرضى بالسياسة في الوطن العربي، أما بحث الأخ البازعي فهو من البحوث الهامة والمنهجية أيضا التي نتمنى عليه أن يتوسع بها، وأن يقدم إلينا نتاجه المتفرق في مؤلفات مفيدة ومعلنة وشكرا.

الدكتور سليمان الشطي:

شكرا ، الدكتور معجب الزهراني

الدكتور معجب الزهراني:

شكرا، وسأحاول أن أختصر قدر الممكن، في البدء فعلا أعتقد أن من الضروري أن نشيد ببحث الأستاذ اليوسفي، وحقيقة حينما كنت أقرأه تذكرت مقولة هشام جعيط المشهورة «أن أفق الفكر العربي ينبثق من هذا المغرب المزق» أنا الآن آخذ هذه المقولة وأطبقها على النقد، ليس هذا يعني أن هناك عدم تواصل، لكننا حقيقة حينما نقرأ النقد السائد اليوم، والسائد في داخل المؤسسة الأكاديمية وخارجها في بلاد المغرب العربي نشعر أننا أمام ما يسميه أستاذنا جابر عصفور بطفرة نقدية وأثرها بارز هنا.

لدي تساؤلات عن وقوف الأستاذ اليوسفي أمام المرجعية دونما تساؤل، فهنا يمكن اذا أخذنا هذه المرجعية كما هي، يمكن أن نتساءل عن اللغة الشعرية عن الشكل الشعري عن الموضوعات والمضامين والوظائف أو عن التجربة ككل، وربما لاحظتم معي أن الأستاذ اليوسفي توقف عند المستوى الأخير، لكن هناك تساؤل أعتقد أنه يمحو هذا التساؤل أصلا. وهو ألا نقع هنا في ما يسميه (رولان بار) بالتوهم المرجعي، هذا التوهم الذي يوحي أو تكرر طويلا بأن هناك شيئا خارج الكلمة، خارج العبارة، خارج اللغة، خارج النص، وبالتالي نحاول أن نستدعيه ونحاول أن ندمجه ونحاول أن نعبر عنه ونحاول أن نؤصله. وهذا في اعتقادي توهم سائد في الكثير من خطاباتنا في هذا المنتدى، وفي غيره وأقصد خطاباتنا الشعرية وخطاباتنا النقدية.

حينما قرأت البحث المتميز للأستاذ اليوسفي تصورت أنه يحكي عن الجزيرة العربية، عن اشكاليات التجربة الشعرية في الجزيرة العربية، ثم أخذت مسافة أخرى، فتخيلته يحكي عن اشكالية التجربة الشعرية العربية ككل، ثم أخذت مسافة أخرى فرأيته يحكي عن إشكالية التجربة الشعرية بشكل عام هذه التجربة الشعرية التي لا تكون متميزة إلا حينما تقوم على لعبة المحو، والمحو بمعنى محو نوايا الآخرين، من اللغة، ثم محو ذاكرة الكلمات المعهودة من الكلمة، حصراً يتغيا الوصول إلى ما يسميه جمال الدين بن شيخ (نتف الأسرار) أو ما يسميه فولدلين (ما تبقى لنا من أسرار في هذا العالم)، مرة أخرى أشيد بهذه الورقة، وإن كنت أشعر أنها لا تتقدم إلا لتمحو ذاتها ومن منطلق ابداعي وجمالي فيه بعض التوتر، لكنني أعتقد أن مثل هذا التوتر ضروري لأن الارتياح أمام اللغة في اعتقادي لا يليق بجيل جديد من النقاد ومن المبدعين.

أنتقل للدكتور سعد البازعي كنت أتوقع أن يمضي في المنطق الذي لامسه ويتحدث عن مرجعية الشفاهية الكتابية، ثم الكتابية الشفاهية، ثم الكتابية، لأننا هنا سنكون أمام نسقية ربما أكثر منطقية وأكثر فعالية من الناحية الإجرائية، خاصة أن الدكتور سعد البازعي له مقاربات مهمة في ثقافة الصحراء حول هذا الموضوع، أرجو أن يلتفت إلى مثل هذا التصنيف أو مثل هذا الحديث، إذا أعاد صياغة البحث لأنه ربما

يكون أكثر جدوى أكثر مردودية، الذي حصل في هذا البحث أنه ألغى سؤال المرجعية بشكل أو بآخر أو تعامل معه براحة كبيرة، فحوَّل المفهوم إلى أداة وصفية تصنيفية، وبالتالي فعلا لم يثر أي إشكالية، فقط سأتساءل عن غياب الاشكالية هنا، هل الاشكاليات مفقودة من هذا النتاج الشعري؟ أو أن الدكتور سعد البازعي توقف عند خطاب الموافقات فمحا الاشكاليات ليتسق مقاله مع المقام؟ وشكرا جزيلا.

الدكتور سليمان الشطي:

شكراً، الكلمة الآن للدكتور ميجان الرويلي.

الدكتور ميجان الرويلي:

بسم الله الرحمن الرحيم.

الحقيقة سعدت كثيرا بقراءة الدراستين وباستماعي لعرض الباحثين، وتعلمت منهما الكثير، وبالنسبة للدكتور البازعي كنت أود أن أقول ما قاله زميلي الدكتور معجب الزهراني، ولذا سأنتقل إلى الدكتور اليوسفي خاصة أنه محْوَرَ دراسته حول (بؤرة المحو والابتداء) ونظَّر في الورقة نفسها للشعر، وأسعدني كثيراً تنبيهه النقاد والشعراء إلى خداع اللغة ومخاتلتها ليصل الى مقولة أن القديم يخاتل الجديد الذي يمتزج به فيكون علامة على وهن الجديد وضعفه، ويبدو أن هذه المخاتلة امتدت تاريخيا حتى قاربت تقويض المقال نفسه مما أغواني على محاورة الموقف التاريخي الذي يتبناه الدكتور اليوسفي، فهو يرى كما رأى من قبل الناقد والشاعر البريطاني «ت.س إيليوت» أن النصوص الإبداعية تعتمد على صهر بعضها في بوتقة بعض، فيصبح المصهور طاقة تدفع بالنص الصاهر إلى التأسس على ما سبق، فيصبح حلقة نامية في مسار الإبداع، كما يرى النص كيانا تاريخيا وتكمن في تاريخيته سر إبداعيته – هذا تقريبا ما يقوله الدكتور اليوسفي– سأتحدث باختصار عن المحو والابتداء أو كما يقول (الابتداء من أول) وعن خداع اللغة وإذا كان محور المحو والابتداء من أول بؤرة مشعة تنويرية، فلا بد أن تكون أيضا إشكالية تدين لغواية المرة الأولى التي لا تقبل التكرار، إذ يبدو لي أن الدكتور اليوسفي نفسه يمحو ليبتدئ من أول، وكأن خداع اللغة الذي يحذرنا منه قد أخذه على حين غفلة.

لقد كنت أبحث عن سبب ارتباط الإبداع بتاريخية النص، فوجدت أنك ترى النص فعل وجود، وأدركتَ أن هذا ما يمنحه حيزا وزمانا، فيكتسب بالتالي تاريخيته المزدوجة من جهة عصره ومن جهة عالميته، لذلك لم أستغرب قولك «إن فشل التجارب الشعرية عند أهل المغرب جاء نتيجة كون الكتابة – كما تقول – كفت عن كونها فعل مساءلة وكفت عن كونها سفرا وترحالا على نحو يجعل من النص موضوعا تسترد الذات فيها علاقتها البكر باللغة والعالم وتمارس الشعر لا باعتباره صناعة بل من جهة كونه فعل وجود»، انتهى كلام الدكتور اليوسفي، ومع البكر لا بد أن المقال نفسه يبحث هو الآخر عن الابتداء من أول أي عن علاقة بريئة بكرٍ تستردها الذات العذراء تحت مطرقة الارتداد ووعثاء السفر، والسؤال هو متى يمكن للذات أن تبني علاقة بكرا وقد افتضتها اللغة مسبقا؟ بل متى يمكن للذات أن تبني علاقة بكرا، وقد انتهكها التاريخ وتاريخية الإبداع في فعل الوجود؟، لعل الذات لا تبني علاقة بكرا إلا تحت وهن التطابق ومخاتلة اللغة وهما أمران نوه بهما المقال نفسه منذ البداية إذ مع الوهم التطابق تستطيع الذات أن تتوحد بذاتها ولذاتها ويحصل الاكتفاء الذاتي الذي لا تاريخية له والذي لن يميز أبدا بين البكر والثيب، ولك شكري وتقديري.

الدكتور سليمان الشطي:

شكرا. الآن الكلمة للدكتور أحمد شراك.

الدكتور أحمد شراك:

في الواقع عندما توصلت بكتاب الندوة وأنا أقرأ مجموع مقالات هذه الندوة شدني بحث الدكتور محمد لطفي اليوسفي ربما تجاوبا مع حساسيتي الثقافية الحداثية أصلا، دون أن يعني هذا أنني قللت من قيمة البحوث الأخرى، ولذا كنت أود أن أناقشه وهذا ما سأفعله الآن.

يبدو أن ورقة اليوسفي كما قلت فيها نبض حداثي متميز، من حيث الكتابة، واسمحوا فعندي حساسية خاصة في اتجاه الكتابة ونظرية الكتابة، ولذا هذه الورقة شدني فيها الكتابة في الهامش، وهذا أمر مهم لأن الهامش ليس هو الاحالة التوضيحية، الهامش هو كتابة، واذا رجعنا إلى «ديردا» – فيلسوف فرنسي –

ستلاحظون أنه يعطي ربما قيمة للكتابة في الهامش أكثر من الكتابة في المركز، وهذا أمر تحقق في هاته الورقة، هناك شذوذ عن الاحالة الكلاسيكية إلى محاولة الكتابة في الهامش، هذه ملاحظة.

النبض الحداثي يتجلى أيضا في شبكة من المفاهيم وهي اليتم والمكر والمحو، فالمكر ليس بمعناه الأخلاقي المعروف، واليتم أيضا ليس بمعناه الاجتماعي المعروف بل اليتم معناه قتل الأب، وقتل الأم، وبالتالي تجاوز الرمز الى إحداث رمز ثان، الى لعبة المحو والكتابة وان كنت أفضل – أستاذ يوسفي – المحو والكتابة بدل المحو والابتداء لأنه ليس هناك محو مطلق دائما داخل المحو هناك الأطراس، وبالتالي هناك بقايا للكتابة، ولكن الكتابة التي تأتي كتابة جديدة تحاول أن تتجاوز الكتابة القديمة، دون أن تمحو كل أطراسها نظرا للامتدادات الموجودة ما بين مختلف الكتابات.

ملاحظة ثانية هي ان الاستاذ يوسفي ركز على تونس وعلى الشعراء التونسيين ولعله متلبس بحبه لتونس وهذا أمر مشروع، ولم يشر إلى الشعراء الجزائريين وهذا أمر كان ينبغي الانتباه إليه والشعراء المغاربة أشار إليهم في الهامش، وأنا كما قلت الهامش: هنا ليس بالمعنى القدحي وجمع بينهم في خانة واحدة مركزا على تونس أساسا.

الدكتور سليمان الشطي:

انتهى الوقت.

الدكتور احمد شراك:

شكرا اذا كنت سأناقش مرة ثانية.

الدكتور سليمان الشطي:

شكرا إذا اتيحت الفرصة، فيما بعد لا مانع لكن نعطي الفرصة للذين سجلوا أسماءهم..الدكتور محمد الهدلق.

الدكتور محمد الهدلق:

بسم الله الرحمن الرحيم، ملاحظاتي ستنصب على بحث الزميل سعد. مما يحمد للدكتور سعد في هذا البحث القيّم أنه حاول تحديد المصطلحات التي استخدمها في بحثه فهو قد بدأ بتوضيح طيب لمصطلح المرجعية وهذا وضعنا في السياق الذي خصصه لهذا البحث، كما أنه قد حدد أيضا مفهوم العمودية، وهو بذا قد انتبه إلى شيء مما سبق أن نوقش في الجلسة السابقة بالأمس، حيث إن بعض الإخوة المشاركين عنوا بالعمودية القصيدة ذات الشطرين، ومعلوم أن مصطلح العمودية له دلالات أخرى، والأخ سعد كان متنبها لهذا.

العنوان الذي اختاره سعد لبحثه بالطبع كان مخالفا للعنوان الرئيس، وهذا قد جنى على بعض الامور، فمثلا نحن نجد ان القصيدة ذات الشطرين قد همشت تماما، وكأنها لم تعد قصيدة معاصرة، طبعا الباحث قيد نفسه بعنوان يعفيه من هذه الملاحظة لكن نحن إذا قارنا بين العنوان الرئيس وهذا العنوان الفرعي أو الذي اختاره الباحث نجد أنه قد قضى على تلك. هناك ملاحظة أخرى في الصفحة السابعة لاحظت أن الدكتور سعد وهو يشير إلى استخدام الشاعرة أشجان الهندي إلى ما أنه قد أورد مثالين في قصيدة «يا جارة الوادي» لشوقي ، (يا جارة الوادي طربت وهاجني ما) و«ما» أشار إلى أنها موصولية وهذا حق، ثم جاء ببيت آخر لم تكن «ما» فيه مصدرية وإنما كانت استفهامية وذهب سعد يبني على «ما» الاستفهامية. بناء استخدمته أشجان هندي، «وما» هنا لم تكن «ما» مصدرية بقدر ما كانت ما استفهامية أيضا استخدام الموروث الشعبي، لمح إليه تلميحا يسيرا وهذه الاشارة إليه – حقيقة – لم تخدمه فهناك إشارات جيدة في شعر الثبيتي وفي شعر الصيخان وفي شعر غيرهما من الشعراء، كان بودي لو أنها وظفت توظيفا أفضل بحيث يبدو هذا التوظيف لمن سيقرأ هذا مقنعاً أكثر مما بدا في هذا، ولا شك أن المحدودية الزمنية التي أعطيت للباحث لكي يعرض بحثه أو يكتب فيه هي التي جنت على هذا، وشكرا.

الدكتور سليمان الشطي:

شكرا دكتور محمد، المتحدث الدكتور محمد الهادي الطرابلسي.

الدكتور محمد الهادي الطرابلسي:

شكرا سيدي الرئيس، لا يتسع الوقت لمناقشة البحثين بالتفصيل لثرائهما ودقة المسائل التي تعرض لها الباحثان فيهما، على أني أقر بأن فيهما فوائد وإضافات لكن في بحث الدكتور لطفي اليوسفي صديقي وزميلي جرأة مع خطأ في التقييم ومجازفة في الحكم، أرجو أن يتسع صدره.. أن يكون رحب الصدر لهذه النقاط الأربع التي سأقولها تعليقا مع اعتذاري على أن الوقت لا يسمح بالتعرض إلى ما في البحث من ايجابيات.

أول هذه النقاط أن بحثه في تقييم الحركة الشعرية بالمغرب العربي جاء مركزا على مظاهرها في تونس، وقد مر مراً سريعا على مظاهرها في سائر أقطار المغرب العربي، هذا تقصير في حق الموضوع أولا، قبل أن يكون تقصيرا في حق واقع حركة الشعر العربي الحديث والمعاصر في هذه الجهة، والذي قاله في شأن تونس لا أراه يعكس الواقع الذي مرت به هذه الحركة منذ بداية القرن إلى اليوم وفي هذا تقصير أيضا. هذه المسألة الأولى، أما الثانية – وهي أساسية لأنها تتصل بصميم منهج البحث – رأيت أنه استند الى أفكار مسبقة وإلى آراء جاهزة وإلى أحكام زائفة، بعضها كان رائجا منذ زمان ونسيناه، كالقول مثلا بأن تونس سنة ثمان وستين وتسعمائة وألف كانت تحيا نوعا من التملص من العروبة والإسلام، فهذا الكلام أقل ما يقال فيه إنه خلاف الواقع، لأن التاريخ يشهد والواقع يؤكد، أن بناء الفكر في تونس وبناء الإنسان، وهو بناء واحد، إنما كان على أساس قيم سامية ثابتة منها قيم العروبة البعيدة عن المجاملات والمهاترات، وقيم الإسلام في ما هو جوهر عقيدةً وسلوكاً هذه هي المسألة الثانية، أما الثالثة فرأيت أن بحثه غابت منه ممارسة النصوص، ووقعت الاشارة إلى نصوص والغفلة عن نصوص أخرى كان من الجدير لا أن يشار إليها فحسب بل أن تذكر وتحلل، وبدل ذلك ماذا وجدنا؟، وجدنا تشبثا بأسماء.. ذكرا لأسماء لم يكن لكثير من أصحابها إلا نصوص محدودة أو تجارب غير ناضجة أو

مجرد مشاريع لا ندري هل يتحقق منها شيء في يوم من الأيام، والأخطر من ذلك أننا نجد صاحب البحث في آخر دراسته ذكر قائمة من الأسماء زعم أن مستقبل الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب العربي هذا المستقبل بأيديها، بأيدي أصحابها ولم يذكر لها بيتا ولا شاهدا، ولا أحال على مرجع يمكن أن يدعم به هذا الزعم.

والملاحظة الأخيرة التي أردت أن أشير إليها في شيء من الحرج أيضا لأني من المسؤولين على مؤسسة من مؤسسات الجامعة التونسية، إنما لاحظت في بعض تعليقاته غمزا من الجامعة التونسية، والمؤسسة الأكاديمية بصفة عامة في المغرب العربي، ووجدت سوءاً لتقدير دورها ولجهود أساتذتها في تشجيع الإبداع ورعاية أصحابه، وأعتذر لكم مع تجديد الشكر والسلام عليكم.

الدكتور سليمان الشطي:

شكرا للأستاذ محمد، الكلمة للأستاذة الدكتورة سعاد المانع.

الدكتورة سعاد المانع:

السلام عليكم، تعليقي سأحاول قدر الامكان يكون قصيرا.. بالنسبة لبحث الدكتور اليوسفي الحقيقة وأنا أقرأه استمتعت بقراءته حقق لي ما يقوله القدماء من المتعة والفائدة، علما بأني أجهل كثيرا عن أدب تونس بالتالي استفدت مما ذكر الدكتور الطرابلسي، لكن هنا في هذا البحث وجدت أشياء كثيرة في ما يتصل تقديراً للشعر أي الشعر الحديث ينطبق على أشياء وكثيرة لدينا في المشرق، هذه نقطة، هناك ناحية أخرى سأتحدث فيها عن ما يتصل بالتراث.. المرجعية التراثية، في تصوري، هناك بعض نقاط لم تكن موجودة، مثلا الفكرة، النفع، وتحقيق النفع والخير، اقتصار هذا في التراث النقدي القديم، هذه الفكرة موجودة في أحد التيارات التي تعرضت للنقد العربي القديم، التيار المستمد من أرسطو خاصة الاستشهاد هنا بابن رشد، مع ذلك هنا يمكن أن أقول أنه حتى في هذا التيار عند ابن سينا مثلا في شرحه على كتاب (أرسطو) نجده يقول عندما يتحدث عن الشعر العربي أنه يوجد فيه التحسين والتقبيح ويوجد فيه المطابقة، لوجه المطابقة كان غالبا يقصد الشعر الذي لا ينطبق عليه تقبيح

الأشياء أو تحسينها هذه نقطة، هناك أيضا في إحدى النقاط الأخرى فكرة أنهم يتوخون نفع الجماعة -لا أتذكر العبارة مع أني كتبتها- لكن هنا موجودة في النص المكتوب.. نفع الجماعة بالنسبة للنقد القديم لم يكن كله أيضا يجعل إعلاء قيم الجماعة من القيم المطلوبة في النقد العربي، اتفق أن هذا موجود في أحد تيارات النقد العربي لكن هناك تيار - على سبيل المثال - ابن سلام الجحمي ذكر في مقدمته (الشعراء من الجاهلية الإسلام) ذكر ان بعضهم يتعفف وبعضهم يستمر بالفواحش، كل هؤلاء جعلهم ضمن فحول الشعراء، اذن لم يكن يغدو هذا محسوبا في القيمة الشعرية.

الناحية الثانية قبل ابن سلام هناك الأصمعي يقول «والشعر إذا دخل في باب الخير لا» لاشك أن الخير باب من قيم الجماعة، لكنه يرى أن هذا يتناقض مع قيمة الشعر العليا. هناك قضية فصل المعنى في الشعر القديم، حقيقة هذه نظرة تستحق التوقف عندها كثيرا، لكن يبدو لي أيضا أنه دخل فيها أحيانا نوع من التعريف -لا أقصد هنا في هذا الموضوع - لكن عند كثير من الباحثين، هناك القدماء - هذا في حاجة - لبحث يفصلون بين فكرة الغرض وفكرة المعنى، هذه تستحق نوعاً من التوقف عندها. شكرا جزيلا.

الدكتور سليمان الشطي:

شكرا للدكتورة سعاد، الكلمة الآن للدكتور محمد فتوح أحمد.

الدكتور محمد فتوح:

شكرا سيدي الرئيس، والشكر موفور للمحاضرين الكريمين وكليماتي أوجهها إلى المحاضر الكريم الدكتور سعد البازعي، ربما انطلاقا من اعجابي ببحثه وإن كان هذا لا يحجب هذا الاعجاب أيضا عن الدكتور اليوسفي.

مرة أخرى تواجهنا - سيدي الكريم - مشكلة التأويل، أو النظر النسبي في تفسير الظواهر النقدية والأدبية. مسألة المعاصرة طرحت في بحوث هذه الندوة، مرة على أنها ترادف مفهوم الاحياء، ومرة على أنها ترادف نصف القرن الأخير، ومرة

تتسع عن نصف قرن لتشمل عمر أبا ريشة الذي بدأ إنتاجه قبل هذه الفترة، ثم ضاقت حتى كادت تختنق حينما تفضلتَ فجلعتها مرادفة للحداثة، وبذلك استبعدتَ قطاعا عريضا من القصيدة العربية المعاصرة.

أنا لا أنتصر لهذا، ولست ضد ذاك، لكن هي ملاحظة منهجية لأن الأمر يتعلق بمفهوم مبدئي جدير بأن نتفق له على حدود. هذه واحدة، وأخرى مسألة النسبية في المصطلحات مرة أخرى يقولون لا مشاحة في المصطلح وأنت تعرف هذا أكثر مما أعرفه، لكني فوجئت باستخدام مصطلح (تناظري) لكي يطلق على الشعر الذي يلتزم بوحدة البيت!، في بحوث هذه الندوة أيضا رتعت مصطلحات (قصيدة البيت) و (القصيدة العمودية) و (العروض الخليلي)، وها أنت تتفضل بمصطلح جديد هو (الشعر التناظري) فإذا كنت تنظر إلى التناظر بين الأبيات أو بين الأشطار، فأيضا الشعر التفعيلي فيه نوع من التناظر، ولكنه تناظر في وحدات أصغر وهي وحدة القافية وإذن لا يسلم لك هذا المصطلح فلم العدول إذن عن الشائع إلى غيره وقديما قالوا في علم الأصول لا يعدل عن الشائع إلا لعلة؟ ولا علة هناك، وثالثة مسألة تثبيت الإجراءات النقدية أو الظواهر الأدبية هي مسألة خطيرة أن تنتزع الظاهرة من السياق لكي تغلف بطابع عام يخنق فيها صلتها بالنص، بمعنى لقد تحدثت عن القصيدة العمودية التفعيلية، أو القصيدة التفعيلية الشعبية، وقصيدة النثر وكذا، وتحدثت عن مسألة التضمين، واقع الأمر ان التضمين في كل هذه الحالات ليس على نمط واحد، وليست له وظيفة واحدة، ودون استعراض، أنا أشير إلى اختلاف أنواع التضمين كماً، من الكلمة، إلى الجملة، إلى الشطر، إلى البيت، إلى البيتين، إلى المقطوعة، كمّاً وأشير إليه حين يختلف نوعا اقتباسا - مجرد اقتباس - الاشارة التي قال عنها «ريتشاردز» انها تفجر النص من الداخل، استلهام دون ذكر نص المقتَبس وإنما تحس بروحه داخل شعاب النص الشعري.

اختلاف الاقتباس أو التضمين أيضا ليس من ناحية النوع أو الحجم، وإنما من ناحية الوظيفة، تارة تكون هذه الوظيفة عضوية، وتارة تكون قلبا زي ما كان السياب

يحاول هذا في بعض الأحيان عندما يأخذ اسطورة عشتار ويقلبها إيحاءً بانقلاب الحاضر العربي بيقول لك «دم عشتار لم يغد شقائق أو قمحا... لكن ملحا» أو تحريف زي ما عمل أمل دنقل:

عـــيـــد بأية حـــال عـــدت يا عـــيـــد

بما مـــضى ام لأرض فـــيك تهـــويد

أريد أن أقول مسألة تثبيت الإجراءات بنزعها من السياق النصي، مسألة تحتاج إلى حذر شديد، وأخيراً لم استبعدت شعر اليمن؟ وهل يمكن لمؤتمر على هذا القدر من الحفول والادخار والانتشار ان يستبعد منه شعر اليمن لمجرد الصعوبة أو لمجرد كذا؟ استبعد اليمن من شعر المشارقة، ثم استبعد من شعر الخليج أين يدرس؟ هذا مجرد سؤال وشكرا للمنصة، وشكرا للحضور الكرام.

الدكتور سليمان الشطي:

شكرا – بقي نصف عدد طالبي الكلام ، الآن الكلمة للدكتور أحمد طريبق أحمد.

الدكتور أحمد الطريبق أحمد:

نكاد نتفق على أننا قد استمتعنا بقراءة البحث الاستبطاني للأستاذ اليوسفي، وتحديدا فيما يتعلق بمرجعية القصيدة المغربية أو المغاربية. لا يمكن أن نجعل كل ناقد ينسى خطابه النقدي، الأستاذ اليوسفي معروف بخطابه النقدي بحدوساته باختزالاته ببيارقه بنيازكه، ولكن هذا الخطاب النقدي أحيانا يقع في بعض المزالق الأكاديمية كما هو معلوم، وأتصور أن الأستاذ الصديق لطفي اليوسفي عندما طُرح عليه هذا الموضوع العام أتصوره قد أصيب بمداهمة منهجية حول متسع الخريطة الشعرية في المغرب العربي من أين سيبتدئ وإلى أين سينتهي؟ ومن ثم فإن الحيلة أو المكر النقدي الذي التزمه بلغته المتبصرة والمختزِلة وطريقة الفلاش، هي المخرج لهذا المزلق الأكاديمي، كيف يمكن لأي باحث أو ناقد أن يتقرى بأصابعه النقدية أو بحدوساته النقدية، تضاريس الخريطة الشعرية المتسعة؟ هناك في المغرب إلى حدود مرسى مطروح؟ كيف

يمكن لأي باحث أن يتعامل مع المرجعية النقدية في شعر المغرب في غياب المجاميع الشعرية؟ المعاجم الشعرية؟ الدراسات الجامعية وقد أُلفت في المغرب عشرات الأطروحات عن الشعر المغربي المعاصر، وأنا يمكن أن أدلل على بعض المزالق غير المقصودة، أنا أتحدث عن غير المقصودة، بأن الأستاذ اليوسفي - وأنا على خلاف مع الصديق أحمد الشراك أن بحثه عندما قسمه إلى قسمين: المثل النقدي يبتدئ من ص١ إلى ص١٤ والمثل الهامشي يبتدئ من ص١٥ إلى آخر البحث، إن هذا العمل ربما كان يريد به تكملة النقص الموجود في المتن النقدي وهو يجابه هذه الخريطة الواسعة، هذا من جهة ، من جهة ثانية إن إخواننا في غير المغرب بدءاً من الجزائر وتونس إلى آخر نقطة في الربع الخالي في الجزيرة العربية ما زالت بعض الأفكار النقدية عندهم حول الشعر المغربي تعتمد على بعض المؤلفات التي ألفت في بداية السبعينات، على سبيل المثال ما كتبه الصديق الشاعر محمد بنيس، فما كتبه الأستاذ بنيس لم يعد الآن تصورا نقديا ثابتا بل هناك دراسات قد تناسخت هذه التصورات، ثم إني أتساءل مع أي باحث، مدى أصالة الرأي النقدي عند الأستاذ بنيس، يمكن أن تقارنوا بينه وبين أدونيس فلا ترون إلا تشابها أو تناظرا ممسوخا، فأنا هنا أتحدث بلغة ليس فيها من الحساسية أي شيء، كيف يصفه الأستاذ اليوسفي أن بنيس أحد رموز الانشقاق؟ كيف تتحدث بهذا الاطلاق؟ أحد رموز الانشقاق.. فكيف يتسنى لأي باحث أن ينسى رموز الشعر المغربي الذين انيطت بهم الحداثة الشعرية؟ محمد السرغيني، محمد المجاطي، محمد الخمار، هناك جيل السبعينات الذي أشار إليه الأستاذ اليوسفي في بحثه، ثم إنني أحيل الأستاذ اليوسفي على بحث قدمه المرحوم محمد المجاطي حول أزمة الحداثة الشعرية، فربما كان سيجيب عن بعض الأفكار الأخرى التي مازالت فيها بعض الثغرات، فأعيد مرة ثانية إلى أننا نستمتع جدا بالخطابات النقدية للأستاذ اليوسفي بكل ما تحمله من إشراق من حدوسات، ولكن هناك مزالق نقدية يجب أن نتنبه إليها، ولربما أنها صدرت عن غير قصد أمام هذه الخريطة، غياب الخريطة الشعرية الواضحة، مئات الدواوين في المغرب العربي هل استطعنا أن نختزلها ولو في مئة بيت، أو عشرات المقطوعات؟ فإذن علينا أن نكمل هذا النقص في هذا النقاش

الرحب بين العلماء والباحثين بصدر رحب ودون أية حساسية قبلية وشكرا للأستاذ اليوسفي.

الدكتور سليمان الشطي:

شكرا. الأستاذ الدكتور ابراهيم السعافين.

الدكتور إبراهيم السعافين:

شكرا سيدي الرئيس، أود في البداية أن أشير إلى أن هذين البحثين جادان بالمعنى الدقيق، ولكن لي تساؤل على بحث الصديق الدكتور محمد لطفي اليوسفي – ربما أشار إليه بعض الزملاء المتداخلين قبل قليل – وهو أنه تحدث عن التجربة التونسية وربما سحب حديثه عن التجربة التونسية على التجربة المغربية كلها. لي تساؤل هل يصدق هذا على التجربة المغربية بأقطارها كلها؟ وهل كان ابو القاسم بتجديده هل كان هو المرجع الوحيد للإخوة في تونس وفي المغرب العربي؟ ونحن نستطيع أن نرى الأمور في إطار التجربة الشعرية العربية بشكل عام، فلا نستطيع حقيقة أن نتصور ان الشعراء كانوا محددين بقطرية كما نلاحظ في بعض الأبحاث التي قدمت، وأظن أن منظمي الندوة قد أشاروا إلى مرجعية القصيدة العربية في قطر كذا، وفي قطر كذا، فهناك قاسم مشترك الذي يشمل القصيدة العربية بشكل عام ، كما نلاحظ أن الدراسات القطرية في أيامنا هذه تجعل كل قطر جزيرة معزولة عما يجري في الساحة العربية، ونحن نعرف أن المجلة أو الدورية كانت تطبع في قطر معين، ثم يقرأها المثقفون والشعراء في كل مكان، هذا تساؤل وأريد أن أشير في ختام هذه الكلمة إلى ملاحظة عامة فقد لا تتصل بهذين البحثين الجادين وإنما تتصل ببحوث سبق أن استمعنا إليها، وهو أن النقاد أو الدارسين يبدأون دائما من حيث بدأ الدارسون في الماضي، ولا نرى معرفة تراكمية، بمعنى أننا في حاجة إلى أن تتطور هذه الدراسات فلا نبدأ من حيث بدأ الاخرون ولكن نبني على ما قدموا وشكرا سيدي الرئيس.

الدكتور سليمان الشطي:

شكرا الكلمة الآن للدكتور جورج طربيه.

الدكتور جورجي طربيه:

شكرا حضرة الرئيس، أشكر الباحثين الكريمين على الجهد الذي بذلاه في اعداد بحثيهما، كما أشكر الزملاء المنتدين على ما قدموه من فائدة.

لقد أصغيت بانتباه عميق إلى ما تكلم بشأنه الدكتور محمد اليوسفي، وأعتقد أن التعارض المفجع كما وصفه بين تنظيرات الحركة التونسية التي قلبت التونسة إلى ما يشبه المسخ والخلاسية، هذا التعارض بين تنظيراتها والتطبيقات العملية لم يكن ليحدث لولا النقص في فهم الاشكالية القائمة بين التواصل والانقطاع في الأدب وهذا يقودنا إلى مبدأ معرفة التقاط الزمن والوقوف كالنبالين على أرض الحاضر عيناً على الماضي، وعيناً على المستقبل، نشد السهم الى الوراء قبل ان نسدده إلى الهدف المحدد، وبذا تكون نظرتنا إلى الماضي مستقبلية، وإني أوافق الدكتور الطرابلسي على ملاحظته في أن البحث كان يحتاج الى بعض الشواهد العملية عن هذا التعارض.

أما بالنسبة إلى مجمل العملين، فإني أسجل موقفا إيجابيا إذ إننا أيها الأصدقاء، ونحن في محراب العلم لا يمكننا مهما سما علمنا أن يمتلئ إناؤنا ولا يمكن أن يملأ هذا الإناء إلا التواضع والمحبة والانفتاح، لا ما شهدناه أمس من آيات التجريح الشخصي، وآمل أن نتدارك ذلك في المستقبل، أخيراً لدي ملاحظات دقيقة من الوجهة الإدارية، سأزودها لاحقاً إلى الأمانة العامة في هذا المؤتمر التي نكن لها كل التقدير.

الدكتور سليمان الشطي:

شكراً، الكلمة الآن للدكتور نور الدين صمود.

الدكتور نور الدين صمود:

هناك نقط سأتجاوزها وأكتفي بالإشارة إلى نقطة الشعر الذي سمي في تونس أو الحركة التي سميت في (غير العمودي والحر) هذه التسمية – الحقيقة – لم تكن من

عند هؤلاء الجماعة، إنما كانت من عندنا عندما كنا نشرف على مجلة، وكنا نجد نصوصا بعضها مختل الوزن قليلا، وبعضها ليس موزونا تماما، وبعضها فيه ما يحتاج إلى الترميم، فوضعنا هذا العنوان، بدليل أن أصحاب هذه المدرسة تخلوا عن هذه التسمية، وسموا أنفسهم (بالطليعة) عندما انتهت هذه المدرسة، وقد لاحظت أن كثيرا من هذا الشعر الذي نشر تحت عنوان في (غير العمودي والحر) كان بعضه موزوناً على طريقة الشعر الحر أي على التفعيلة، ولكن أصحابه لا يريدون أن يظهروا أمام زملائهم بأنهم تراجعوا وأخذوا يكتبون الموزون، والبعض منهم أيضا صار الآن يكتب شعرا عموديا مقلدا فيه القدماء مثل بعض الشعراء الجاهليين أيضا (الحارث بن حلزة اليشكري) مثلا ويتشبثون بالقافية تشبثا كبيرا، في هذا الشعر الحديث الذي بدأوا يكتبونه مؤخرا، حتى أن البعض منهم صار يكتب منظومات باردة لا صلة لها بالشعر، وأظن أن شعرهم الذي سمي باسم (الطليعة) أحسن مما يكتبونه من شعر عمودي الآن.

هناك نقطة أخرى أشار إليها الدكتور يوسفي، وهي مرجعية الشابي، أعتقد أن الشابي قد تأثر بجبران وبمدرسة شعراء المهجر وخاصة منهم جبران في نثره، وقد تفوق عليه في شعره، وكثير من الشعراء التونسيين لم يكن لهم الشابي مرجعا وحيدا، وإنما كان لهم مرجع آخر هو الشعر المهجري بصفة عامة وجبران على رأسهم وكذلك كثير من الشعراء المصريين خاصة في مدرسة (أبولو) ومجلة أبولو التي بدأت تصدر أوائل الثلاثينات وفي هذه المجلة لمع اسم أبي القاسم الشابي وتأثر ببعض شعراء هذه المدرسة وأثر فيهم كما أشار إلى ذلك أبو شادي نفسه في رسالة أظن أنه أرسلها إلى الأستاذ أبو القاسم محمد كرو، وأعلنها في بعض كتاباته. شكرا.

الدكتور سليمان الشطي:

شكرا. الكلمة الان للأستاذ حمادي الصمود.

الدكتور حمادي صمود:

شكرا سيدي الرئيس، أريد في هذه الجلسة الختامية وانطلاقا من البحثين

ولاسيما من بحث الأستاذ محمد لطفي اليوسفي أن أطرح بعض الأسئلة.

السؤال الأول هو أين يقع النقد من القراءة التي تكتب على طريق التجريب والمقاربة، أي القراءة التي تريد ان تتملك أو تمتلك النص؟ والنقد باعتباره معرفة وتقنية متطورة وحرفية، وإن سمحتم أعيد، فأضع السؤال بالشكل التالي، ما هي الشروط التي يجب أن تتوفر في القارىء ليقوم بقراءة التملك أو قراءة الامتلاك للنص؟ من وجهة نظري إن الكتابة على الكتابة أو النص الذي يكتب النص لا يمكن أن يتأتى إلا لمن رسخت أقدامهم في المعرفة العلمية العميقة، وفي التقنية النقدية المتطورة والحرفية العالية، ومن هنا نسأل كيف يمكن أن يتحدث الواحد منا عن الانكسار؟ الانكسار كلمة مشحونة فلسفةً، كلمة لها مظان ولها سياقات، ومن تحدث عن الانكسار في مسار الشعر العربي عليه أن يبرز هذه الانكسارات، هل هناك انكسار مثلا بين الشعر على الطريقة القديمة وبين شعر التفعيلة؟.

هل يمكن لكاتب مهما بلغ أن يبتدئ من أول؟ الجواب موضوع موجود في الحضارة الإسلامية لمن فتح عينيه في هذه الحضارة، (الكتابة من أول) تستحيل إلا في دائرة المعجز، ولذلك وجدنا علماء الاعجاز تأكيدا لهذه (الكتابة من أول) يضعون أنفسهم في ضرورة تاريخية هو أن يصنعوا دائرتين هما دائرة الممكن من جهة، ودائرة المعجز من جهة ثانية، فالنص الوحيد الذي يمكن أن يصاغ على غير منوال إنما هو النص المعجز وتعرفون الحكاية، إذن بودي أن ندرس هذه الأمور بشيء من العمق، وأن نمعن النظر في هذه القضايا حتى لا يبقى كلامنا كلاما لا حمل فيه وشكرا.

الدكتور سليمان الشطي:

شكرا.. الكلمة الآن للدكتور عبدالله الغذامي.

الدكتور عبدالله الغذامي:

شكرا، تواتر الثناء على ورقة الدكتور محمد اليوسفي، وأضم صوتي إلى المثنين

وأهنئه على الشجاعة المعرفية التي لم تجعله يجامل أو يداهن فأخلص للمعرفة أكثر من إخلاصه لتونسيته أو مغاربيته، وهذا مسعى أرجو أن يتجه النقد العربي عموماً خاصة في الأطراف إلى هذه النقطة المهمة جدا، فالتعاطف مع التجارب الأطرافية ومحبتها لا يؤدي بالتالي إلى انتاج معرفة.

النقطة التي سأختلف فيها مع الدكتور اليوسفي وأتساءل تساؤلا جذريا معه فيها، نقطة وردت في تعليقه يوم أمس أو ليلة البارحة وجاءت في ورقته أيضا. فهمت – ولعلي مخطئا – أنه عاب على التجربة في حالة اقتباساتها إما من الموروث أو من الأسطورة أنها لم تكن وفية للسياق التي استضافت أو استوردت منه الاقتباس، وكأنه بذلك يشترط أن يكون الاقتباس متلبسا بشروطه السياقية السابقة والذي أراه أن هذا التصور إن كان حدث عند الدكتور اليوسفي هو تصور خطير يضر بالمعرفة بعامة، فمن استراتيجية الاقتباس ومن استراتيجية التضمين أن يخون الاقتباس أصله، وأقولها بهذا العنف يخون.. بمعنى أنه يتبدل.. يستقل.. يخرج قصرا وبقوة لكي يتبيأ من جديد في النص المضيف أو في الثقافة المضيفة. والاقتباس عندي ليس أكثر من دال يتحرر من سياقه ومن مرجعيته السابقة ليدخل في شبكة دلالية جديدة وهذه هي الاضافة المعرفية التي ممكن أن تتحقق للثقافة السالفة وللثقافة التي تتنشأ بين يدي النص، ولما يمكن أن ينتج عن النص بعد ذلك، ومن هنا فلن يكون المأخذ على النصوص في المغرب بعامة أن حالات الاقتباس عندها لم تكن وفية للأصل.

قد تكون المآخذ الأخرى واردة، وأراها واردة، وأرى ما تقوله أنت ينطبق على مثل ما تفضل الدكتور معجب على أشياء عندنا في منطقة الخليج وعلى التجربة العربية في الأطراف خاصة، لكن أرجو مراجعة فكرة أن يكون الاقتباس والتضمين يشترط عليه أن يكون وفيا لأصله، وهذا تيار معرفي موجود الآن للأسف الشديد في ثقافتنا الحالية، حينما نحاكم حالات الاستضافة بناء على مواقعها السالفة وأنها يجب أن تكون متلبسة بمولد النشأة وبظروف نشأتها وبسياقات النشأة الفلسفية والاجتماعية والثقافية، وهنا سنحرم أنفسنا من معرفة كبيرة تجعلنا غير قادرين على أن نستقل عن الأصول التي

نستقي منها، وإذا لم نكن مستقلين عن الأصول التي نستقي منها فسنظل تابعين، إن لم تكن اقتباساتنا وتضميناتنا لها من الشجاعة ما يكفي لكي تنحرف وتلوي عنقها وتتجه اتجاها جديدا، فنحن لم نفلح في انتاج معرفة، سيظل المضيف المستفيد خاضعا باستمرار للأصل وهذه لا تنتج معرفة. يبدو أنني فهمت ذلك من عندك يا دكتور يوسفي إذا كنت فهمت خطأ، فأرجو أن أكون فهمت خطأ لأني لا أظنك تتجه بهذه الوجهة. شكرا.

الدكتور سليمان الشطي:

شكرا. الكلمة الآن للدكتور عزالدين اسماعيل.

الدكتور عز الدين اسماعيل:

شكرا سيدي الرئيس. وأشكر الباحثين على ما قدما من جهد في ورقتيهما وأحب في البداية أن ألاحظ مسألة منهجية أساسية تتعلق لا بهاتين الورقتين فحسب، بل بكل الأوراق التي خصصت لدراسة ما سمي بالمرجعية وقد حاول الدكتور البازعي في بداية ورقته أن يحدد فهمه للمرجعية وأحالها آخر الأمر في اختزال ملحوظ إلى مفهوم السياق، وفي الواقع لا أريد أن أدخل في تفصيلات كثيرة ولكنني أطرح عليه ودون تفلسف مفهوما بسيطا جدا للمرجعية وعلى أساسه سأنظر في الورقتين تطبيقا لما لم يتحقق وفقا لهذا المنظور الذي أطرحه.

فأنا أتصور أن المرجعية هي دراسة معرفية في المصادر الفاعلة في الشيء إيجابا أو سلباً.انجاز ذلك منهجيا لابد أن يخضع بالضرورة لقاعدة منهجية بنيوية لا مناص منها تأخذ في الحسبان الإجراء الأفقي في تتبع الظاهرة، والإجراء الرأسي في ملاحقة الواقع في انتشاره على الساحة القريبة والساحة البعيدة على السواء.

في هاتين الحالتين يتعلق النظر بالمنجز الذي هو العمل الأدبي ... الشعر مثلا.. في علاقة هذا المنجز بالمنجز الآخر في زمنه، وبالمنجز الآخر في الزمن السابق عليه. وإذا صح فبالمنجز المحتمل. الذي غلب على الدراسات التي تناولت قضية المرجعية هنا أنها عنيت بصفة أساسية وعامة بالاطار المرجعي الأفقي، هناك محاولة لتتبع تطور

الموقف التجريبي من القصيدة في الانتقال من قصيدة (التقليدية) أو قصيدة (الكلاسيكية) أو كيفما شئتم (القصيدة القديمة) إلى إطار التفعيلة إلى اطار المزاوجة بين هذا وذاك إلى الخروج من هذا وذاك، كأننا نتابع سلسلة من تطور شكل العمل الشعري، ونتابع هذا على مستوى الأداء العربي وكأن هذا الأداء على وجه الخصوص بدءاً من تجربة القصيدة الجديدة كان يتم بمعزل عن العالم حولنا، وأظن أن هذا هو الجانب المفتقد في البنية أو في العنصر الأساسي الآخر المكون لهذه البنية المرجعية، وهو أن نرى أنفسنا في إطار الآخرين، لا الآخرين من أبناء عمومتنا في الشرق أو في الغرب ولكن الآخرين الذين كان لهم نفوذ مباشر أو غير مباشر في التجربة التي مرت بها القصيدة في مراحلها المختلفة. وأنا أكتفي بهذا وشكرا.

الدكتور سليمان الشطي:

شكرا للأستاذ الدكتور عز، الكلمة الآن للدكتور فوزي عيسى.

الدكتور فوزي عيسى:

بسم الله الرحمن الرحيم. أشكر الباحثين الكريمين، وأبدأ ببحث الدكتور اليوسفي.

البحث يقدم في رأيي صورة قاتمة وكئيبة للواقع الشعري في المغرب العربي، وأنا أزعم أن ما قرأته عن الشعر المغربي ربما يناقض هذه الصورة، وهنا أتساءل هل هذا البحث قراءة خاصة ولا أقول متحيزة؟ أم أن السبب اقتصار البحث على مساحة مكانية محدودة تمثل في تونس تحديدا مع بعض نماذج قليلة من المغرب؟، أم أن اختيار الباحث للنماذج التي عرضها أيضا كان اختيارا مقصورا ومتعمدا لإثبات حقيقة هذا الواقع الشعري الذي يعطي مثل هذه الصورة القاتمة؟ هذا تساؤل.

التساؤل الثاني أن البحث لم يعن باستقصاء الأسباب التي أدت إلى حدوث ما يسميه الباحث (الفجوة والانكسار في القصيدة المغربية)! وأعتقد أن هذه مسألة منهجية كان يجب الاهتمام بها، ثالثا: فكرة المحو التي استخدمها الباحث بمعناها الفني لا الموضوعي، أو ثنائية المحو والابتداء، لا أظن أنها كانت بهذه الحدة بدليل أننا

نرى الآن النماذج الثلاثة مطروحة، سواء القصيدة العمودية أو قصيدة التفعيلة أو قصيدة النثر، هي مطروحة صحيح أن هناك صراعا في ما بينها ولكن حتى الآن لم ينف شكل شعري شكلا آخر، اختلاط مصطلح المرجعية كقول الباحث «وهكذا اضطلع الشعر بدور مرجعي» مع ترادف استخدام نفس المصطلح عندما قال «إنه قام بدور تنويري» فهنا يبدو أن مصطلح (مرجعي) كما استخدم يرادف مصطلح (تنويري).

أيضا استخدام مصطلح (عمود الشعر) حيث ذكر الباحث أن القصيدة تخلت عن عمود الشعر واتجهت الى التفعيلة، ونحن نعلم أن مصطلح عمود الشعر كما حدده ا(لمرزوقي) في شرحه على (الحماسة) لا يعني الاطار ولا يعني الشكل، وإنما يعني أشياء أخرى كالاصابة في التشبيه والاستعارة و.. الخ، فاستخدام مصطلح عمود الشعر بهذا النحو أو على هذا الشكل يحتاج أيضا إلى مراجعة، أشير أيضاً أخيراً في بحث الدكتور اليوسفي إلى معجم الباحث الشعري في الحقيقة لأنه يحتشد بعبارات حادة، (الانهيارات المفجعة، اللعب المجاني الطائش، اللغة الماسخة، تاريخ اليتم، الخلاسية، التجارب المشظاة، الكتابة ذات طابع قيامي، تاريخ الانقطاعات)، أنا أعتقد أنه كان ينبغي التخفيف من غلواء هذا المعجم وخصوصا في بحث علمي يحتاج من بين ما يحتاج إلى قراءة إبداعية يحتاج أيضا إلى صرامة ودقة في تحديد الكلام.

البحث الثاني للدكتور البازعي..

الدكتور سليمان الشطي:

انتهى الوقت يا دكتور فوزي.

الدكتور فوزي عيسى:

دقيقة واحدة، أشير أيضاً إلى أن الدكتور البازعي استخدم أو رأى أن مصطلح التناص امتداد لظاهرة المعارضة القديمة، أنا أرى أن هذه أيضاً مسألة فيها نظر.

بعض الأحكام العامة الواردة بأن تجربة النثر تنطلق من مواجهة صادقة ،

وصـريحـة لإشكاليـة الـحيـاة المادية وأن قـصـيـدة النثـر امـتـازت بذلك عن الشكل الرومانسي، هذا تعميم في الحقيقة ولا يمكن على الاطلاق ان نزعم بأن قصيدة النثر هذا تكريس لواقع قصيدة النثر أو ما يسمى مجازا بقصيدة النثر، هذا تكريس لهذا الواقع والزعم بأنها وحدها هي التي تستأثر بالتعبير عن إشكاليات الحياة، أنا في رأيي أن العكس هو الصحيح لأن قصيدة النثر تعمد إلى التجريد، وإلى التغريب، وإلى الغموض وإلى اللامنطقية، فكيف يمكن أن نزعم بأن قصيدة النثر هي التي نجحت في التعبير عن اشكاليات الحياة المادية ونفت تماما الأشكال الأخرى العمودية والتفعيلية التي تسهم إسهاما فاعلا في التعبير عن واقع الحياة؟ وشكرا سيدي الرئيس.

الدكتور سليمان الشطي:

شكرا. بقي خمسة من طالبي الكلام إضافة إلى أن هناك بعض الاضاءات في الجلسة الختامية من أمين الجائزة ورئيسها، فلن أستطيع أن أعطي الفرصة لمن جاء بعد ذلك، الآن أبدأ اختصارا للوقت بالدكتور مرسل.

الدكتور مرسل العجمي:

لضيق الوقت سأكتفي بملاحظة وردت في اختيار الدكتور سعد البازعي، حيث ورد ذكر الشاعر سليمان الفليح في البحث وكان بودي لو أنك درست قصيدة (أغنية الولد البدوي) لأنها تمثل من وجهة نظري نموذجا جيدا يتجلى فيه ما ذكرته في المرجعية الثانية، وشكرا.

الدكتور سليمان الشطي:

شكرا الكلمة الآن للدكتور صلاح فضل.

الدكتور صلاح فضل:

شكرا سيادة الرئيس، أظن أننا في هذه اللحظات قبيل الختامية للندوة، لابد أن نستشعر أن الحصاد العلمي الذي نخرج بها منه وفير وجميل.

في هذا المحور الثالث على وجه التحديد، كان في تقديري ينصب على مشكلة من

أبرز المشكلات المتصلة بالشعر المعاصر، وهي مشكلة عوائق التلقي، لأن توزيع المحور - المرجعية على المناطق الإقليمية كان مؤشرا يعني أن كل إقليم له مرجعيته الخاصة، وهناك مرجعيات مشتركة عامة، ولذلك فأعتقد أن الإخوة الذين تحدثوا عن هذه المرجعيات العامة لم ينتبهوا إلى ضرورة التركيز على المرجعيات الإقليمية الخاصة، مثلا مشكلة الإيقاع هي مرجعية عامة في الشعر العربي لا تختص بإقليم، مشكلة التراث العربي المشترك المتداول والمعروف الحاضر والماضي مرجعية عامة، مشكلة التراث الإنساني المشترك في الشعر مرجعية عامة، لكن المرجعية الخاصة مثل أثر اللهجات المحلية في دوال اللغة الشعرية، الإشارات الثقافية المحددة مثل الوقائع المرتبطة بأزمنة وأمكنة وأشخاص وأسماء محددة، ولذلك فأعتقد أنه كان من غير الممكن استبعاد المدلولات والمشكلات المضمونية لأنها تمثل عوائق في التلقي ما بين المناطق والأقاليم العربية المختلفة، كان الجانب المضموني المدلولي مهم جداً وكان في تقديري أن أوفق المقاربات هي التي تذرعت بمجموعة من الإجراءات المنهجية مثل إجراءات التناص أو السياق أو غير ذلك، لكن افتقدت حقيقة التوظيف المنهجي لنظم الإشارات السيميائية أو السيميوليجية في تحليل قضية المرجعيات لأنها كانت تفيد وأظن أن الامتدادات البحثية في المستقبل لاستكمال هذا الجانب الهام تتطلب الافادة من الحصاد المنهجي للسيميائية في تحليل المرجعيات.

فكرة التناص التي اعتمد عليها الدكتور البازعي فكرة جميلة وجيدة للغاية، لكن فكرة المحو التي اعتمد عليها كأداة منهجية في صلب موضوع الأستاذ اليوسفي هي فكرة لا تساعد كثيراً على استيضاح هذه المرجعيات الاقليمية التي يمكن أن تجعل قابليتنا لتلقي الشعر في ما بين المناطق العربية أكثر نصاعة ووضوحا، وشكرا لكل البحوث المقدمة.

الدكتور سليمان الشطي:

شكرا، الكلمة الان للدكتورة مليكة العاصمي.

الدكتورة مليكة العاصمي:

أشكركم. لا شك أن صورة الشعر في المغرب العربي تعتبر كئيبة إلى حد ما، إلا أنه من الضروري، وطالما أن النقاش منصب على المرجعية، فمن المؤكد أن التاريخ والثقافة والفن في الوطن العربي برمته قد شهد انقطاعات، وعمليات محو وكتابة واستمرار وعمليات تحلل، واضطراب، وشيخوخة، وضياع كامل أو جزئي، عن المرجعية، وأظن أنه أحرى بنا الاشارة أيضا إلى الظروف التي تخبطت فيها هذه الحضارة والثقافة وأخضعتها إلى الانقطاع، وبالتالي إجراء أو لحم الدراسة ببعض التحديدات التاريخية.

مع ذلك أعتقد أنه يمكن أن يكون في أحكامنا شيء من المجازفة وسأدقق الأسباب، السبب الأول أننا لا نعرف تراثنا.. لا نعرف تراثنا العربي الذي أنتجته مراحل الانكسار والانقطاع، وأنه لم ينصب ولم يُستكمل التنقيب عن هذا التراث بعد، ولم يتم استخراجه للحكم عليه وهذه فجوة كبرى في مرجعيتنا نحن وليس في مرجعية الشعر ذاته، هذه الفجوة يجب أن تعبأ وتملأ فقد ضاع أكثر الشعر ولم يطبع أكثره بل حتى رموز النهضة في المنطقة العربية برمتها وفي المغرب بالذات مازالت نصوصهم وعطاءاتهم لم تعرف وقد لعبوا أدواراً خطيرة وهامة في مراحلهم سواء على مستوى الإبداع أو غيره. السبب الثاني أن المجتمع تحول في لحظات انكساره إلى أصناف أخرى من الشعر هامة ورفيعة، وحميمية، ومعبرة يجب معانقتها من طرف الدراسات الأدبية والنقدية، ويجب أن تحتفل بها هذه الدراسات لتقارب خيال وإبداع المجتمع وتواكب تحولاته وتتعاكف عليه أكثر ليمكنها أن تستنتج المواقف والأحكام.

يمكن أن أتحدث – وأنا أعني التراث الشعبي والشعر الشعبي، وما يشبه الشعبي والقريب من الشعبي لأن تراثنا في الحقيقة متطور من تقليدي حتى آخر صيحات الحداثة ومرورا بالثقافة الشعبية – يمكن أن أتحدث مثلا بالنسبة لمنطقة المغرب العربي، ليس عن شعر ملحون، وأنتم تعرفونه لا شك إلى حد ما، ولكن أتحدث

عن أصناف عدة تنتشر في الرقعة المغربية بين الجبال والوهاد والسهول والمدن التاريخية ومن ضمنها مثلا شعر العيطة وما أشبهه أو ما تناسخ عنه، وهو كثير أتصور أن هذا التراث الشعبي حري بنا أن ندخله في الدراسة، وأنه سيجيب عن كثير من الأسئلة، وشكرا.

الدكتورسليمان الشطي:

شكرا الكلمة الآن للدكتور صلاح نيازي.

الدكتورصلاح نيازي:

أعتذر ثانية، وذلك بسبب غربتي الطويلة في الخارج أنني لم أحضر مثل هذه المؤتمرات، فأستميحكم عذرا إذا تجاوزت سلوكيات وآداب مثل هذه الاجتماعات.

أود أن أذكركم في البداية برواية (ألبير كامي) (الغريب)، وفي مشهد المحكمة بالذات حينما، يطلب من الغريب أن لا يتكلم، ثم تبدأ المحاكمة بين المحامي والحاكم، في كل هذه المحاضرات التي سمعتها اليوم وقبل اليوم، وفي مؤتمر الشابي سابقا لم أسمع نصاً شعرياً واحداً، المحاضرون - عموما - مع الاحترام الكبير - حاولوا أن يجيبوا على سؤال خطير جداً، وهو ماذا قال الشاعر؟ كان بودي أن أستمع إلى اجابة عن سؤال كيف قال الشاعر؟ لقد أُهملت تقنيات الشعر وتقنيات القصيدة، ثم ذكر شيء عن قصيدة النثر وتأثرها بالأدب الانجليزي وبالأدب الفرنسي، وأتصور أن هذا تجاوز كبير. يبدو أننا لا نجد تبريرا لكل ما نعمل إلا أن نجد له صدى في الآداب الأوروبية.

على أية حال بالنسبة إلى الشابي ولم يُبحث له نص ما مطلقاً وإنما دارت المحاضرة عن جواب السؤال ماذا قال؟ وهذا خطر جدا في بحث القصيدة، لأنك تنتهي فيما بعد إلى الموضوع وتبدأ المفاضلة بين قصيدة وأخرى بالموضوع وليس هذا من ديدن الشعر، وإنما كيف قال القصيدة؟ مثلا قيل إن الشابي تأثر بالشعر المهجري وبجبران خليل جبران بصورة خاصة وهذا صحيح، جبران خليل جبران أغنى الأدب العربي على الأقل في صورة واحدة، أنه وسع الأربع والعشرين ساعة العربية، تعرفون

أن الشعر العربي إما ذهني مجرد بدون زمن، أو قصائد تبدأ في المساء، جاء جبران خليل جبران بسبب من مسيحيته فأطلق المرأة في الهواء الطلق، وكأنها مريم للعبادة جميعا، الشابي أضاف ساعات صباحية أخرى لم تكن موجودة في الشعر العربي، فحينما رأى فتاة انجليزية تلعب التنس كتب قصيدته الشهيرة (عذبة أنت، كالطفولة كالأحلام، كاللحن، كالصباح الجديد، كالسماء الضحوك) هذه التشبيهات المتقطعة هي الكرة المتنقلة من مكان إلى آخر وينتهي بالقول (أنت لم تخلقي ليقربك الناس، ولكن لتُعبدي من بعيد).

الدكتور سليمان الشطي:

دكتور صلاح انتهى الوقت.

الدكتور صلاح نيازي:

أطلنا الحديث، أود أن أهنئ المحاضر الدكتور سعد البازعي - مع الاحترام - على بحثه الدقيق ،وكان بودي أن يحلل بعض القصائد ثم يربطها بالتيار العربي العام لأن القصيدة مهما كانت عظيمة إذا كانت محلية تبقى محلية، كذلك المغني والرسام والموسيقي، ولدينا مثلا في العراق عدد من الشعراء الممتازين جدا ولكنهم محليون.

أود أن أذكر نقطة بسرعة عن محاضرة الدكتور اليوسفي وهو متشائم جدا - كما يبدو لي- بغير ما تعطيه ابتسامته. يقول الفيلسوف الانجليزي «راسل» (من السهل النفي ومن الصعوبة الاثبات)، تستطيع أن تنفي كل شيء من الصعوبة أن تثبته، وهذا ما فعله «راسل» نفسه حينما نفى الفلسفة الإسلامية من الفلسفة عموما.

إنني أقرأ الشعر الحديث المغربي، والشعر التونسي أيضا وهناك شعراء ممتازون جدا لأنهم لم ينتموا إلى التراث ولم ينتموا إلى المستقبل، ولم ينتموا إلى عشيرة سياسية، وإنما انتموا إلى ذواتهم أنفسهم، لذلك كتبوا قصيدة النثر ومنهم كما أذكر الشاعر التونسي «سوف عبيد» في ديوانه (صديد الروح)، وهناك أسماء متعددة لشعراء حقيقة يقفون بالدرجة الأولى لكن الصعوبة في تقبل هذا الشعر.

الدكتور سليمان الشطي:

لو سمحت دكتور صلاح الوقت انتهى، نبهتك للوقت.

الدكتور صلاح نيازي:

ضاع الوقت، شكرا جزيلا.

الدكتور سليمان الشطي:

شكراً. الكلمة الآن للدكتور عبدالسلام المسدي.

الدكتور عبدالسلام المسدي:

شكرا سيدي الرئيس، يعرف الأخ العزيز محمد لطفي اليوسفي، أن لي مشكلة معه هي مشكلة محبة، أنت تعرف أخي وزميلي وعزيزي، بأني استمتع بجمال ما تكتبه وأصارحك بهذا، ولا أكاد أفوت شيئا مما تكتبه، ولا أكاد أفوت الفرصة في أن أقول لك: إنك تكتب النص الجميل، السؤال الذي صرح به الدكتور الهادي الطرابلسي، وأوحى به الدكتور حمادي صمود وتلطف في الإيعاز به الدكتور الغذامي، هو هل يصلح هذا النص الجميل لتأسيس معرفة لتأسيس علم؟ وأنا أقول أكثر من ذلك، هل يصلح هذا النص الجميل، وأعذرني في محبتي لك بأن أقول هل يصلح هذا النص الجميل لدخول نادي أمناء المعرفة النقدية على مستوى الوطن العربي؟.

إشكالان أساسيان يقتضيان الحسم قبل فوات الأوان وقبل التأزم المعرفي وقبل الوصول إلى نقطة اللا عودة وسأوجز القول وليت لنا من الوقت ما يكفي لطرح هذه القضايا الجوهرية: أولهما، قضية الأبعاد والحدود في بيانية الخطاب النقدي والسؤال لك أنت أخي وعزيزي، هل يعين المجاز الجامح على تأسيس خطاب علمي وأنت تعرف بأنك من المتحمسين والمروجين والمؤسسين لثنائية النقد الإبداعي، والنقد الأكاديمي وتعرف خلافي معك في هذا، ولن يتسنى لنهضة عربية نقدية - إن تمادينا في الالحاح - على أن النقد الإبداعي قادر بأن يواجه النقد الأكاديمي والذين يتبعونك يقولون: إن النقد الإبداعي هو نقد اليوم ونقد الغد وأن النقد الأكاديمي هو نقد الأمس.

ثانيا: لا بد أن نحسم قضية أخرى، هي قضية الداخل والخارج في دوائر المعرفة، أعني أننا إذا تناولنا النقد والأدب فيجب أن نلتزم بقانون دائرة المعرفة، أما المراوحة في تناول النقد والأدب من دوائر أخرى خارجة تحول بيننا وبين قانون المنع والجمع بأن نتحدث – مما فعلته اليوم – من دائرة الثقافة حيناً، ودائرة سيسولوجية الثقافة حينا ثانيا، ودائرة اجتماعية السياسة، وتاريخ المجتمع من دائرة ثالثة، فإن هذا ربما يدخل الضيم علينا ويدخل الضيم على الأدب وعلى النقد ويزيد مسلكنا إلى تأسيس معرفة علمية عربية عقلانية لن يكون لنا تنوير بدونها يزيد كل ذلك صعوبات وعوائق، اعذرني على محبتي التي أدت إلى المصارحة.. شكرا سيدي الرئيس.

الدكتور سليمان الشطي:

شكرا للدكتور المسدي، وكان المفترض وحسب الأسماء المسجلة عندي أن الدكتور المسدي سيكون مسك الختام في الحديث، ولكن وصل إليّ تنبيه لا أستطيع أن أرده، أقرأه عليكم ثم أدعو صاحبه للتعليق، التنبيه يقول لم يتدخل خلال هذه الدورة أي صوت من موريتانيا، النقطة الثانية. الدكتور يوسفي بين قوسين (ظلم الشعر الموريتاني)، فالاستاذ محمد عبدالله ولد عمر يرجو أن يعلق..يأخذ فرصة للتعليق سأعطيه ثلاث دقائق، فليتفضل.

الأستاذ محمد عبدالله ولد عمر:

بسم الله الرحمن الرّحيم،

إنا إذا مالت دواعي الهوى

واختلط الحابل بالنابل

لا نجعل الباطل حقا

ولا نلطُّ دون الحق بالباطل

معذرة إن تكلمت من الهامش، فقد جُعل الشعر في موريتانيا في هامش بحث الدكتور اليوسفي كنت أتوقع من هذا البحث أن يكون شاملا لموضوعه (المغرب العربي)

وبعد قراءتي له لم أجد ذكر بعض الأقطار المغاربية فيه، فرجعت إلى الهامش بل إلى الهوامش، فقرأت حتى تجاوزت العشرين، فإذا ذكر بعض هذه الدول، وكيف ورد؟ لاتزال المدرسة البيانية حية في كل من موريتانيا وليبيا، انظر مثلا الشعراء أو «أحمد ولد عبدالقادر» «فاضل أمين» «محمد كابر هاشم» «محمد عبدالله العمر» وبيت واحد هو كل ما ورد خلال هذا البحث كله من شعر على الاطلاق.

أتساءل هل قارئ هذا النص يخرج بمفهوم واضح محدد عن مصطلح المرجعية؟ وهل ورد خلال هذا البحث الطيب، تعريف ولو ضمنياً للمصطلح الذي هُمش به، وهو البيانية، ثم هل كان هذا البحث مؤسساً على فكرة ضمنية في ذهن الباحث أم أن له أرضية شعرية، شواهد، نصوص، دواوين؟ أين مرجعية هذا البحث؟ وأخيرا أشكر الدكتور اليوسفي ولا أطيل، وأرجو أن يُجعل هذا الهامش على هامش الهامش، وأختم بقول الشاعر الموريتاني:

ليس من اخطأ الصواب بمخطٍ
إن يتب لا، ولا عليه ملامه
إنما المخطئ المسيء من إذا ما
وضح الحق لجّ يحمي كلامه

وإذا كان بكلامي خروجاً على مألوف الندوات فالعهدة، على من جرني إلى هذا التدخل فالمعذرة، والسلام عليكم.

الدكتورسليمان الشطي:

شكرا. وقبل أن أعطي الكلمة للأستاذ عبدالعزيز السريّع ليتلو ملاحظاته أود أن أعتذر عن تدخلاتي التي استدعاها التنظيم، ولم يرتضها الذوق، ولكن أرجو المعذرة لكل من تدخلت قبل أن ينهي كلامه. أدعو الآن الأستاذ عبدالعزيز السريّع ليضيء بعض الجوانب.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

بسم الله الرحمن الرحيم، ونحن نأتي إلى نهاية أعمال دورتنا التي استمتعنا فيها

بوجودكم معنا، وشعرنا بالاعتزاز لكل إسهام جاء بكل شكل من الأشكال سواء المشاركة في الندوة، بالبحث، بالتعقيب أو بالمناقشة أو الإسهام في الأمسيات الشعرية أو الإسهام في تكريم الفائزين بحضورهم حفل توزيع الجوائز، اسمحوا لنا أن نقرأ عليكم البرقية التي سنرفعها إلى حضرة صاحب السمو الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان رئيس دولة الامارات العربية المتحدة:

«حضرة صاحب السمو الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان رئيس دولة الإمارات العربية المتحدة، حفظه الله ورعاه.

باسم المشاركين في أعمال الدورة الخامسة من دورات مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، (دورة أحمد مشاري العدواني) التي أقيمت في (أبو ظبي) خلال الفترة من ٢٨ - ٣١ أكتوبر ١٩٩٦.

نرفع لمقامكم السامي شكرنا الجزيل، وتقديرنا البالغ للرعاية الكريمة التي لقيناها في دولتكم العامرة، وعاصمتها الجميلة أبو ظبي.

وبالأصالة عن نفسي، ونيابة عن زملائي المشاركين أتوجه إلى الله العلي القدير بالدعاء بأن يمن على سموكم بنعمة الصحة والعافية، وأن يمدكم بعونه لتكملة رسالتكم النبيلة في النهوض بدولة الامارات العربية المتحدة، وفي السعي من أجل مصلحة الأمة العربية جمعاء حفظكم الله ورعاكم».

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته...

عبدالعزيز سعود البابطين

وستكون هناك برقية أخرى لمعالي وزير الإعلام والثقافة، سنعد نصها - إذا فوضتمونا - في الأمانة العامة للجائزة، فهل توافقون على التفويض؟ (تصفيق).

الدكتور سليمان الشطي:

شكرا للأستاذ عبدالعزيز السريّع، الكلمة الآن للدكتور اليوسفي.

الدكتور محمد لطفي اليوسفي:

شكراً، أنا سأبدأ باعترافين: الأول حدث ونحن ننتظر الطائرة في روما للمجيء إلى هنا، والأستاذ الفاضل أبو القاسم كرو شاهد على ذلك، توجهت إليه وقلت له: هل هذه البحوث نهائية؟ وكان موجوداً الشاعر محمد السرغيني، وفيها المجاطي، وفيها محمد الغزي من تونس.. الخ، وتحدثت مع الأستاذ السرغيني في هذا، بقي – أرجو المعذرة – سأرد أو سأدخل في حوار – ربما ليس رداً – وأرجو المعذرة إذ لن أذكر أسماء لكن هناك كلام خطير قيل – في المحبة طبعاً – وثمة سوء تفاهم حدث بيننا، وأبدأ من النهاية.. أبدأ من جسدي.. أي من لغتي، ولا معنى لي شخصياً خارج هذه اللغة.

بالنسبة للأخ الأستاذ عبدالسلام المسدي: سنظل مختلفين دائماً، فأنا – في رأيي – أن اللغة التي تسمي الأشياء تقع في شعرية ما، وثمة لغة لا تسمي، وتحتمي أو تدعي العلمية، وتختبئ وراء كثير من المصطلحات المقتطعة أحياناً – اتفاقاً وصدفةً – من منابت ثقافية معروفة.

من جهة ثانية، الصورة الكئيبة القاتمة – وبالتالي لغة لا مندوحة ولا شك – أنا أعرف أن المعرفة تبدأ بالشك – وأرجو المعذرة – أنت اقترحت أن أغادر مملكة أمناء المعرفة! أغادرها بكل حب إذا كان هذا الخطاب خطيراً على المعرفة.

بالنسبة للدكتور الغذامي أقول: هذا قدرنا نحن الآتون من الأطراف، علينا أن نكون صارمين مع أنفسنا، ولا نعلي أنفسنا، وفي رأيي أن الشعر المغاربي أنا قرأته من جهة موقعه في الشعر العربي، بعبارة أخرى قرأته في ضوء منجز القصيدة المعاصرة، وأرجو المعذرة، عندما نقارن الأسماء والأجيال سنكتشف أن ثمة فجوة فعلاً، وثمة

تغاير بين المشرق والمغرب، فالمغرب ظل – بشكل من الأشكال – بمثابة التابع، ما عدا بعض الاستثناءات والقصائد طبعاً، وهذا تصوري.

بالنسبة لقضية (المحو) أنا ما طرحت المحو إطلاقاً، ولا أؤمن به، بالعكس أنا أعتبر نفسي جزءاً من خطاب الحداثة.. وأعتبر أن أعتى مأزق في خطاب الحداثة إنما هو المناداة بالقطع، وهدم القديم وتجاوزه، لذلك صرنا نلمس في هذا الخطاب نفسه تعارضاً خطيراً بين مقررات النظرية التي كتبها الشعراء وعلى رأسهم (أدونيس)، والنص الشعري الإبداعي، في حين كان الشاعر يدعو إلى القطع مع قديمه كان النص الإبداعي الحقيقي يقيم علاقات سرية ليلية مع قديمه ويستدعي قديمه ويقتدي به، ولذلك ان الشعر – في رأيي – الذي ادعى الأصالة هو الذي خذل القديم العربي، والشعر الذي أعلن القطع هو الذي خدم القديم العربي وهذه – أيضاً – مازال أمامنا متسع من الوقت لنتحدث فيها.

بالنسبة أيضاً لقضية (المحو) أنا ما قلت (محو) وإنما هذا مستحيل القصيدة في المغرب العربي، كونها تريد أن تبدأ (من أول)، وطبعاً أنا لا أقر هذا، لا يمكن – وأنا أتحدث مع الدكتور حمادي صمود – أن أؤمن بهذه الفكرة، (المحو) قدر مستحيل ، ولذلك دائماً أعود إلى (هكذا وضعت القصيدة في حضرة مستحيلها).

بالنسبة للأستاذ الغذامي.. الأسطورة أنا موافق تماماً على ما جاء، وفي رأيي حين تحل في النص الشعري، هل يتمكن النص من إغنائها، وإثرائها، أم يفقرها؟

في كثير من الشعر نجد الأسطورة في منابتها متعددة المعاني والدلالات، مثلاً أسطورة (عشتار) تدل على الموت.. الحياة.. على علاقة (أنثى – رجل) ، على علاقة الحب بالكراهية.. تحضر في نص فإذا بها تدل فقط على الثورة، ماذا فعل الشعر؟ هل أثراها؟ بالعكس، اختزل تعددها في وحدة، وألغى هذا التعدد، وبالتالي أدخل عليها الضيم، ولا أطالب بالوفاء للمنابت، بل بالعكس إن الشاعر حين يستقدمها ولا يثريها مضيفاً دلالات جديدة على دلالاتها القديمة يكون قد خذلها.

بقيت مسألة الغمز بتونس، أعتقد أنه قد يبدو غمزاً فعلاً، لكن هذه حقائق تاريخية، فأستاذنا – مثلاً المرحوم صالح القرامادي، وكان من أبرز مؤسسي خطاب الحداثة في الجامعة التونسية، ولعل هذا أيضاً جزء من افتخارنا قليلاً بأنفسنا أننا في هذه الجامعة نمارس الحرية الفكرية، ونصدر عنها – الرجل أسس لعلم الصوتيات أسس لبدايات الألسنية في الجامعة التونسية، وأحدث ثورة فكرية حقيقية، وله حضور في الثقافة التونسية فاعل جداً، لكنه على مستوى الممارسة الشعرية أنتج نصوصاً أغلبها يتنزل في هذا الذي ذكرت.

بقيت ملاحظة ختامية أيضاً في ما يتعلق بالشعر المغاربي، فعلاً ثمة تركيز على تونس لأني أعرف هذا المشهد جيداً، ثمة تركيز أيضاً على الجزائر.. ذكرت الشعراء الجزائريين، وأعرف المشهد من الداخل، والشواهد في الهامش، من لم يقرأ الشواهد التي في الهامش، فيمكن أن يعتبر البحث منقوصاً. وبالنسبة لموريتانيا اعترف أيضاً أني لا أعرف الشعر الموريتاني، أعرف البعض منه، وقد بدا لي أنه لا يخرج عن هذه الدائرة، أي دائرة التصدع والانقطاع، ومحاولات الابتداء من أول، ولذلك وقع في نفس المآزق التي تعيشها القصيدة في المغرب العربي.

مشكلة العلاقة بالقديم، أنا أعتقد أن النظرية القديمة، والنص الإبداعي بينهما فجوة خطيرة إن النظرية القديمة أوهمتنا أنها تستكشف القديم العربي في حين أنها كانت تقرأه وفق ما يفي بحاجاتها في اللحظة التاريخية تلك، وبالتالي كانت القراءة الماكرة في منتهى المكر، قراءة كشفت أبعاداً، وحجبت أبعاداً، كشفت عن الأبعاد التي تجعل من النص يخدم قيم المجموعة، ويخدم المجتمع، وحجبت المتوحش فيه، لذلك صارت الكتابة في القديم، وهذا ما نشيعه، ونكرسه، يحضر المتنبي بيننا فنرى منه ما كان القدامى قد رأوه.. ندعي أننا نفهمه، فيما نحن نراه بعيون غير عيوننا، والحال أن الكتابة لدى المتنبي ليست مجرد تجويد للمعاني، إنها فعل انشقاق وخروج، والمتنبي كان شاعراً منشقاً لكن القراءة القديمة حرصت على تدجين النصوص وترويضها، وحرصت أيضاً على السكوت على النصوص التي لا يمكن ترويضها، من هنا نفهم

لماذا سكتوا عن النص الصوفي! سكتوا عن النص الإباحي! ففي رأيي أن القديم العربي يحيا بيننا غريباً أيضاً، ويبادلنا مكراً بمكر يحضر بيننا.. نرى ما كان القدامى قد رأوا فيه فيصبح وجوده بيننا عامل اغتراب وتغريب، والنص الشعري الحديث عكس ما يدعيه خطاب الحداثة أقام هذه العلاقة السرية وهو - في رأيي - دليلنا إلى المتوحش، إلى الانشقاقي في هذا النص القديم، ولعل النصوص الواقعة في الهامش أيضاً هي دليلنا إلى استرداد القديم وإدراجه في الذات وتمثله، ووقتها - فقط - سنشرع في مفارقته، لأن مفارقته مشروطة بتملكه، وأرجو المعذرة إذا كنت عبرت على الملاحظات، فهي كثيرة، وفيها أحيانا بعض الغمز أيضاً، لكن أنا أقبل في المحبة كل شيء. شكراً.

الدكتور سليمان الشطي:

شكرا، التعقيب الآن للباحث الثاني الدكتور سعد البازعي.

الدكتور سعد البازعي:

شكراً سيدي الرئيس، لدي تعليقات سريعة وأعتقد بأن الوقت لم يعد يسمح بالتفصيل في هذه التعليقات وخاصة أن الكثير منها يثير تساؤلات كبيرة وإشكالية، وأشكر في البدء، طبعاً، كل من علق على هذه الورقة سواء بالثناء عليها أو الاختلاف في بعض ما جاء فيها.

بالنسبة لملاحظة الدكتور معجب الزهراني، أشكره على الملاحظة، وهي قيمة فعلاً وتسير - بالفعل - في السياق النقدي الذي يهمني، أقصد مفهوم (الشفاهية، والكتابية) وأعده بأنها ستكون محل اعتبار لي حين أعود إلى هذه الورقة لتطويرها.

بالنسبة للإشكالية في الورقة، طبعاً الورقة لم تكن - عند كتابتها - تهدف إلى إثارة قضايا إشكالية، بقدر ما حاولت أن تقدم مسحاً شاملاً لمجمل الحركة الشعرية في المنطقة، وإن لم يغب عنها تماماً هذا الجانب وخاصة في ما يتصل بقصيدة النثر، والذي أؤكده بعض التعليقات التي سمعناها من بعض الأساتذة.

بالنسبة للدكتور الهدلق، نحن – في الواقع – دائما واقعون في هذه الإشكالية.. العمودي، والتناظري وقصيدة الشطرين، ولا أعتقد أننا سنتفق قريباً على مصطلح واحد لهذه العبارة، ربما أن تعبير العمودي يشيع، لكني أعتقد أن المدلول المعاصر له يختلف، لا أعتقد أن أحداً يستخدم (شعر عمودي) الآن ويقصد ما قصده المرزوقي، وغيره من المراجع التراثية، لكن هذا لا يعفينا من السعي إلى توحيد المصطلح وتوضيحه كلما أمكننا ذلك، الدكتور فتوح أحمد أثار المشكلة نفسها، ومصطلح (تناظري) مطروح كثيراً، نستخدمه كما يستخدمه بعض الزملاء، وهو بالفعل يشير إلى شكل القصيدة كما تطبع، بمعنى أنها (قصيدة شطرين)، وأشكره على ملاحظته حول التضمين، لكن الورقة – طبعاً – لم يكن من الممكن لها – حتى لو كنت أعرف أنواع التضمين – وأنا لا أعرفها كلها – لم يكن لي أن أتوسع فيها، لكنها ملاحظة قيمة، وبالنسبة لليمن ينبغي الاعتراف بأن من الصعب – فعلاً – في دراسة التجربة الأدبية في منطقة الخليج والجزيرة أن ندخل اليمن بسهولة، بمعنى أن هذا لا يعني أننا لا ينبغي أن نحاول.. ينبغي أن نحاول، لكن هناك تجانس كبير في منطقة الخليج وشرق الجزيرة العربية على الأقل، يغري الباحث بالتركيز على هذه المنطقة، وعدم التوسع لأنه كان يمكن أن يؤدي إلى خلخلة كبيرة في التناول لو توسعت في دراسة الموروث الأدبي المعاصر.

بالنسبة لما أثاره الدكتور فوزي عيسى حول قصيدة النثر أنا لا أقصد أبدا أن قصيدة النثر هي الأقرب إلى الحياة المدنية، أو أنها هي الأصدق في تناول هذه الحياة، لكني أعتقد أن نسبة المواجهة لتفاصيل الحياة اليومية ولمشكلاتها أنها تصدق أو تكثر في هذه القصيدة أكثر مما تصدق على القصيدة العربية السابقة لها أو المعاصرة لها في الوقت نفسه، فلو أردنا أن نبين سمات قصيدة النثر لكانت هذه المواجهة إحدى أهم سماتها ولا أقول السمة الوحيدة أو التي تختص بها وحدها، هذه في الواقع النقاط التي رأيت أنه من الضروري أن نرد عليها أو أعلق عليها بالأحرى، وهناك ملاحظات قيمة استفدت منها سواء في ما تلوت أو في ما لم أتلُ، وعنواني في هذا الرد في

الواقع هو الكلمة الجميلة التي سمعناها بالأمس من الدكتور علوي الهاشمي، هو أن هذه التعليقات فعلا باقات ورد نعتز بها، ونستفيد منها، وشكرا لسيدي الرئيس على إعطائي الفرصة.

الدكتور سليمان الشطي:

شكرا للأستاذ البازعي وشكرا للباحثين، عودة الى راعي المؤسسة، الكلمة الوداعية للأستاذ عبدالعزيز البابطين فليتفضل.

الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين:

بسم الله الرحمن الرحيم: سوف لن آخذ من وقتكم أكثر من دقيقتين أو ثلاث، إخوتي الأعزاء:

سعادتي كبيرة وأنا أرى فعاليات هذه الدورة تضع نفسها على الطريق الصحيح والمفيد من ناحية الجدية والمشاركة الكبيرة من النقاد والباحثين في النقاش والحوار، نحاول جاهدين في مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين أن نحرك الساحة الثقافية الشعرية لصالح حركة الشعر العربي الذي نعتز اعتزازا كبيرا في المؤسسة بتبنيه.

لي ملاحظة في الواقع – إذا تسمحون لي – أرجو أن لا تستصغروها وحتى لا نمزق أنفسنا بأنفسنا لكوننا نسبغ على مؤسستنا الصفة القومية، فلقد لاحظت أحيانا أن البعض يقول الشعر المصري، والشعر الكويتي، وكنت أتمنى – ولأن الشعر هو عربي – كنت أتمنى أن يقال الشعر العربي في مصر، أو الشعر العربي في الكويت.

الواقع أشكركم كل الشكر باسم الإخوة أعضاء مجلس أمناء المؤسسة ومن أعماق النفوس مرة ثانية لتجشمكم عناء السفر، ولمشاركتكم الجادة بالأبحاث والاستماع للمناقشات التي أرجو أن تكون إثراءً لحركتنا الشعرية.

باسمكم جميعا نتقدم مرة أخرى لصاحب السمو الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان لرعايته حفلنا هذا، متمنين له الصحة والسعادة والعطاء لأمته وشعبه الكريم، راجيا لكم جميعا أيها الإخوة الصحة والسعادة.. وإلى دورة الأخطل الصغير في العاصمة العربية دمشق.. أستودعكم الله. وشكرا.(تصفيق).

الدكتورسليمان الشطي:

شكرا لأبي سعود، وقبل أن ننهي أشير إلى أمر أو إلى تنبيه، وهو أنه بعد هذه الجلسة مباشرة سنتوجه إلى دعوة الغداء، وسيكون في مطعم الظفرة بعد الجلسة مباشرة إن شاء الله.. وأشكر لكم حسن استماعكم وحسن مداخلاتكم ونحن على أمل اللقاء بعد عامين إن شاء الله، ولو سمحتم لي زملائي في المنصة دعياني إلى توجيه الشكر للأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين شكرا خاصا ممن حضر هذه الندوة شاكرين له حسن ضيافته وتيسيره ومحبته للشعر وإيمانه بالقاعدة الأساسية.. الأمة العربية.(تصفيق).

****

تعريفات مختصرة بالمشاركين في الندوة وصور من الجلسات

تحرير : فريق العمل

الدكتــور إبراهـيم السعافين - «الأردن»

- من مواليد عام 1942 في الفالوجة.
- ليسانس في اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب - جامعة القاهرة 1966
- ماجستير في الآداب (الأدب الحديث) - جامعة القاهرة 1972
- دكتوراه في الآداب (الأدب الحديث) - جامعة القاهرة 1978 (بمرتبة الشرف الأولى).
- عمل أستاذاً في جامعة اليرموك 1978-1990
- عمل أستاذاً زائراً بجامعة (تنسي - نوكسفيل) 1984-1985
- عمل أستاذاً (إجازة تفرغ) بجامعة الملك سعود 1985-1986
- عمل أستاذاً في الجامعة الأردنية.
- عضو رابطة الكتاب الأردنيين 1981-1993
- رئيس فرع رابطة الكتاب الأردنيين في (إربد) 1982-1984
- عضو مراسل المجمع العلمي الهندي1983
- عضو مجلس أمناء جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

من مؤلفاتـه:

- له أكثر من 32 مؤلفاً في مختلف فنون الأدب (الشعر - الرواية - النقد - المسرح) ومنها:
  - تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام 1980
  - مدرسة الإحياء والتراث - بيروت 1987
  - نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى عام 1948 - عمان 1985
  - تاريخ الأدب العربي - عمان 1985
- له عدة مسرحيات منها: ليالي شمس الفرح - الطريق إلى بيت المقدس.
- له عدد كبير من البحوث والدراسات الأدبية والفنية والنقدية.

الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم - «البحرين»

- ولد عام 1952 في الحد - البحرين.
- ناقد ومؤرخ أدب.
- ليسانس من جامعة الأزهر - كلية اللغة العربية - القاهرة 1972
- ماجستير في الأدب والنقد - جامعة القاهرة 1977
- دكتوراه في الأدب والنقد - الجامعة التونسية - كلية الآداب - عام 1983
- رئيس قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية بجامعة البحرين منذ عام 1992
- رئيس أسرة الأدباء والكتاب في البحرين.
- رئيس تحرير مجلة «كلمات» التي تصدر في البحرين.
- له عدد كبير من المؤلفات والبحوث والدراسات.

من مؤلفاته:

- القصة القصيرة في الخليج العربي 1981
- ظواهر التجربة المسرحية في البحرين 1980
- المسرح والتغير الاجتماعي في دول الخليج العربي 1986
- الثقافة والتواصل الثقافي في مجتمعات الخليج العربي 1989
- تكوين الممثل المسرحي 1990

الأستاذ الدكتور أحمد أبوزيد - (مصر)

- أستاذ الانثربولوجيا بجامعة الاسكندرية.
- العميد الأسبق لكلية الآداب.
- مستشار تحرير مجلة عام الفكر (الكويت) (١٩٨٠-١٩٨٦).
- أستاذ بجامعة الكويت عند إنشائها (١٩٦٦-١٩٧٠)
- عضو المجمع العلمي المصري - القاهرة
- عضو مجلس العلوم الاكاديمية الاجتماعية بأكاديمية البحث العلمي - القاهرة.
- عضو مجلس إدارة المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية - القاهرة.
- عضو معهد الانثربولوجيا الملكي - بريطانيا.
- حائز على جائزة الدولة التقديرية في العلوم الاجتماعية لعام ١٩٩٣ .
- مقرر لجنة الدراسات الاجتماعية بالمجلس الأعلى للثقافة - القاهرة.
- له مؤلفات عديدة ومئات المقالات والدراسات في مختلف فروع الثقافة.

الأستاذ أحمد الطريبق أحمد - «المغرب»

- ولد عام 1945 في مدينة طنجة بالمغرب.
- حاصل على دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي، ويعد الآن أطروحته للدكتوراه عن «الخطاب الصوفي في الأدب المغربي - العصر الإسماعيلي».
- عمل أستاذا بالمرحلة الثانوية من 1970 إلى 1977 ومنها انتقل إلى المركز التربوي، ومن هذا التاريخ وهو أستاذ بكلية الآداب بتطوان.
- عضو في اتحاد كتاب المغرب، وكاتب للفرع بمدينة طنجة.
- شارك في الإنتاج الإذاعي لمدينة طنجة، وفي برنامج أدبي بعنوان «مواقف أدبية»، كما حضر مهرجانات شعرية عربية، ومؤتمرات الأدباء العرب في ليبيا وتونس والعراق.

- أحمد علي المناعي - «البحرين»

– ولد عام ١٩٤٢

– بكالوريوس اللغة العربية وآدابها– كلية الآداب – جامعة البصرة/ العراق ١٩٦٨ .

– دبلوم عام في التربية وطرق التدريس – كلية التربية – جامعة عين شمس/ مصر ١٩٧٦ .

– دبلوم الدراسات التربوية وتطوير المنهج – كلية التربية – جامعة ليدز/ إنجلترا ١٩٨٢ .

– دبلوم الإدارة المتقدمة – كلية إدارة الأعمال – جامعة البحرين ١٩٩١ .

– يعمل حالياً اختصاصياً أول في التأهيل التربوي – في إدارة التدريب بوزارة التربية والتعليم / دولة البحرين.

أنشطته الثقافية:

– كتب عدداً من الدراسات والمقالات حول الحركة الأدبية في البحرين، وشارك في العديد من المؤتمرات والندوات الأدبية داخل البحرين وخارجها.

– عضو مؤسس في أسرة الأدباء والكتاب بالبحرين منذ عام ١٩٦٩ .

– شارك في العديد من اللجان التنظيمية والتنفيذية بالوزارة ممثلاً عن إدارة التدريب.

– حضر عدداً من الدورات والبرامج المتخصصة في إعداد وتقييم المواد التدريبية داخل البحرين وخارجها.

الاستاذ أحمد شراك -« المغرب»

- ولد في سنة ١٩٥٤ بمدينة وجدة - المغرب.
- يهيىء أطروحة دكتوراه (النظام الجديد) في موضوع الكتابة والهامش (تخصص سوسيولوجيا)، جامعة سيدي محمد بن عبدالله (فاس).
- عضو جمعية مدرسي الفلسفة بالمغرب.
- عضو اتحاد كتاب المغرب، وأمينه بمكتب فرع فاس.
- عضو مركز البحث والتواصل الثقافي، الرباط - المغرب.
- عضو هيئة تحرير مجلة «علامات تربوية» الصادرة عن أكاديمية التعليم بفاس.

من مؤلفاته:

- الخطاب النسائي في المغرب - إفريقيا الشرق - الدار البيضاء ١٩٩٠ .
- السوسيولوجيا المغربية (ببليوغرافيا) - بالاشتراك - ضمن مجلة علم المعلومات، مدرسة علوم الإعلام - الرباط ١٩٩٧ .
- الكتابة الشعرية عند أحمد مفدي، منشورات اتحاد كتاب المغرب فرع فاس ١٩٩٦ .
- دليل العلوم الإنسانية في المغرب، المعهد الجامعي للبحث العلمي (جامعة محمد الخامس) - الرباط (قيد الطبع).
- الكتابة النقدية عند حسن المنيعي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، فرع فاس (قيد الطبع).
- له مجموعة من المقالات والدراسات في الصحافة والدوريات المغربية والعربية.

الأستاذ الدكتور أحمد مختار عمر - «مصر»

- ولد عام 1933 بالقاهرة.
- حصل على الليسانس الممتازة في اللغة العربية والدراسات الاسلامية من كلية دار العلوم جامعة القاهرة 1958
- ماجستير في علم اللغة من كلية دار العلوم جامعة القاهرة 1963
- دكتوراه في علم اللغة من كلية الدراسات الشرقية بجامعة كمبردج – بريطانيا – 1967
- عمل معيداً فمدرساً بكلية دار العلوم – جامعة القاهرة 1960-1967
- ثم محاضراً فأستاذاً مساعداً بكلية التربية بطرابلس – ليبيا – 1967-1973
- ثم أستاذاً مساعداً بكلية الآداب – جامعة الكويت 1973-1977
- ثم أستاذاً بكلية الآداب – جامعة الكويت 1977-1984
- ثم أستاذاً بكلية دار العلوم – جامعة القاهرة – منذ 1984
- ثم أستاذاً معاراً لكلية الآداب – جامعة الكويت – منذ 1988
- ثم رئيساً لقسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة الكويت – منذ 1991

من مؤلفاتــه:

- تاريخ اللغة العربية في مصر – الهيئة العامة للتأليف والنشر– القاهرة 1970
- البحث اللغوي عند العرب – عالم الكتب 1971
- أسس علم اللغة – ترجمة عن الانجليزية – عالم الكتب 1973
- من قضايا اللغة والنحو – عالم الكتب بالقاهرة 1974
- ديوان الأدب للفارابي – تحقيق ودراسة – مجمع اللغة العربية بالقاهرة في خمسة أجزاء 1974-1979
- المنجد في اللغة لكراع – تحقيق بالاشتراك – عالم الكتب بالقاهرة 1976
- علم الدلالة – دار العروبة بالكويت 1982
- معجم القراءات القرآنية – بالاشتراك – ثمانية أجزاء – جامعة الكويت، ط أولى، 1982-1985

الأستاذ الدكتور جابر عصفور - «مصر»

- ولد عام 1944- في المحلة الكبرى - ج.م.ع.
- حصل على الليسانس من قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة، 1965
- ثم حصل على درجة الماجستير من قسم اللغة العربية بكلية الآداب - بجامعة القاهرة، 1969
- ثم حصل على درجة الدكتوراه من قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة، 1973
- معيد، قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة،1966
- استاذ مساعد «زائر» للأدب العربي، جامعة وسكونسن - ماديسون الولايات المتحدة الامريكية، 1978/77
- أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، بكلية الآداب، جامعة القاهرة،1978
- أستاذ النقد الأدبي، قسم اللغة العربية، بكلية الآداب، جامعة القاهرة، 1983
- العميد المساعد بكلية الآداب، جامعة الكويت، 1988/86
- أستاذ النقد الأدبي، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1988
- رئيس قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1990
- أمين عام المجلس الأعلى للثقافة، 1993
- نائب رئيس تحرير مجلة «فصول»، القاهرة، 1982/80
- رئيس تحرير مجلة «فصول»، 1992

من مؤلفاتـه :

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي،1974
- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي،1978
- المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، 1983
- قراءة التراث النقدي، 1991
- التنوير يواجه الإظلام، 1992
- عصر البنيوية - ترجمة، 1985
- الماركسية والنقد الأدبي - ترجمة، 1987
- النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة، 1991

الدكتور جرجي طربيه - «لبنان»

- ولد عام 1946في تنورين (قضاء البترون).
- حصل على الماجستير في اللغة العربية وآدابها - الجامعة اللبنانية 1971، والدكتوراه في اللغة العربية وآدابها - جامعة القديس يوسف 1980، ودكتوراه الدولة في الآداب العالمية - جامعة القديس يوسف 1984.
- يشغل منذ 1980منصب أستاذ الحضارة والأدب والنقد في الجامعة اللبنانية، وهو عضو لجنة دكتوراه الدولة في نفس الجامعة.
- أسس حركة الطلاب المستقلين 1968، كما أسس ثانوية تنورين الرسمية وكان أول مدير لها 1971، ورأس تحرير المجلة التربوية 1979 .
- دواوينه الشعرية: القبطان 1986- شهادات أمام محكمة القرن 1986- حديقة السلطان - 1986 عاشق حوريات البحور السبع - 1986 زائرة الليل الليلكي 1990.
- مؤلفاته: منها: الوجدية وأثرها في جذور المجتمع العربي - الوجدية وأثرها في الأندلس - التعصب العنصري والديني في الأندلس - مدخل إلى أدب الجاهلية - نقولا سعادة الباحث المقارن وداعية السلام الأدبي.
- يحمل شارة النادي اللبناني المذهبة في سانتياغو، 1984- وميدالية رابطة خريجي معهد الرسل بجونيه.

الدكتور حسن فتح الباب - «مصر»

- ولد عام ١٩٢٣ بالقاهرة، ج.م.ع.
- ليسانس الحقوق ١٩٤٧، ماجستير العلوم السياسية ١٩٦٠، دكتوراه القانون الدولي والعلوم السياسية ١٩٧٦.
- استغرق عمله كضابط شرطة معظم سنوات عمره الوظيفي، وتدرج في المناصب حتى عين مديراً للقضاء العسكري بوزارة الداخلية، ورقي إلى رتبة اللواء حتى أحيل إلى المعاش ١٩٧٦، وكان يدّرس القانون خلال عمله بالشرطة.
- امضى بعد تقاعده عشر سنوات في الجزائر (١٩٧٨-١٩٨٨) عمل خلالها أستاذاً بكلية الحقوق بجامعة وهران.

من دواوينه:

- من وحي بورسعيد ١٩٥٧ - فارس الأمل ١٩٦٥ - حبنا أقوى من الموت ١٩٧٥- وردة كنت في النيل خبّأتها ١٩٨٥ - أحداق الجياد ١٩٩٠.

من مؤلفاته:

- رؤية جديدة في شعرنا القديم.
- شاعر وثورة.
- السفارات الثقافية في الدبلوماسية الإسلامية.
- التخطيط والتنظيم في الهجرة.

الأستاذ الدكتور حمّادي صمّود - «تونس»

- ولد عام 1947 في تونس.
- أستاذ بجامعة تونس - كلية الآداب.

من مؤلفاتـه:

- رسالة الدكتوراه عن التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس الهجري.
- الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة.
- في نظرية الأدب عند العرب.
- نصوص النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي «بالاشتراك».
- دراسات في الشعرية «بالاشتراك».
- أبحاث ومحاضرات في العديد من المؤتمرات.
- دراسات في المجلات وخاصة في حوليات الجامعة التونسية.
- له كتاب تحت الطبع بعنوان «مواقف في الأدب والنقد».

الدكتورة دلال الزين - «الكويت»

- زوجة الشاعر والأديب أحمد مشارى العدواني رحمة الله عليه.
- تخرجت من جامعة الكويت عام ١٩٧٤ - ١٩٧٥ بتقدير عام جيد جداً.
- حصلت على الماجستير من كلية الآداب - جامعة الاسكندرية من قسم الاجتماع والأنثروبولوجيا بدرجة امتياز عام ١٩٨٢ .
- عملت بالتدريس في الجامعة - قسم الاجتماع - منذ ذلك التاريخ.
- حصلت على الدكتوراه من جامعة عين شمس عام ١٩٩١ بتقدير عام امتياز مع مرتبة الشرف الأولى.

مؤلفاتها:

- مفهوم العمل عند المرأة الكويتية (كتاب).
- أيام القهر الكويتية، معاناة سيدة صامتة.
- الغياب عن العمل دراسة أنثروبولوجية اجتماعية في مجتمع متغير.
- توثيق عادات الزواج فى مجتمعات الخليج - مركز التراث الشعبي - دولة قطر - بحث.
- عضو جمعية الخريجين وعضو جمعية حقوق الانسان.
- عضو اللجنة الوطنية لشئون الأسرى والمفقودين منذ تأسيسها بمرسوم أميري عام ١٩٩١ .
- عضو مجلس إدارة رابطة الاجتماعيين.
- عضو هيئة تحكيم مسابقات جوائز الشيخ عبدالله المبارك والدكتورة سعاد الصباح للأدب في الشعر والرواية.
- عضو في المجلس الأعلى للتخطيط - مرسوم أميري ١٩٩٦ .
- شاركت في العديد من المؤتمرات المحلية والعربية والدولية المتعلقة بعمل المرأة وحقوق الانسان والمؤتمرات العلمية منذ عام ١٩٧٦ .

الدكتور سالم عباس خداده- «الكويت»

- ولد عام 1952 في الكويت.
- حاصل على الماجستير من كلية دار العلوم – جامعة القاهرة 1985
- وعلى الدكتوراه من نفس الكلية 1992
- عمل مدرسًا للغة العربية بوزارة التربية.
- ثم مدرسًا بكلية التربية الأساسية، ثم أستاذًا مساعدًا ثم رئيسًا لقسم اللغة العربية بكلية التربية الأساسية.

من مؤلفاته:

- التيار التجديدي في الشعر الكويتي (رسالة ماجستير).
- ظاهرة غموض الشعر في النقد العربي (رسالة دكتوراه).
- وردة وغيمة ولكن 1995 (ديوان شعر).

الدكتورة سعاد عبدالعزيز المانع - «السعودية»

- العمل : قسم اللغة العربية/ كلية الآداب/ جامعة الملك سعود.
- الرتبة العلمية: أستاذ مشارك
- المؤهل الدراسي: دكتوراه من جامعة ميشيجان (آن أربر) من قسم دراسات الشرق الأوسط في «الأدب العربي والنقد» عام ١٩٨٦، ماجستير في الأدب العربي من جامعة القاهرة عام ١٩٧٨، بكالوريوس من جامعة الرياض قسم اللغة العربية.

بعض البحوث المنشورة:

- النقد الأدبي النسوي في الغرب، وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، «المجلة العربية للثقافة/ عدد خاص بالتيارات النقدية الحديثة: المفاهيم والإجراءات. تصدر عن المنظمة العربية للثقافة والعلوم/ تونس ١٩٩٧
- صورة الأنثى في شعر أبي العلاء المعري في اللزوميات، منشور بالانجليزية في Ocassional Papers of The School of Abbasid Studies University of ST. Andrews. No 4 .1994
- «شعرية ابن رشد بين التنظير والتطبيق» مجلة جامعة الملك سعود، مج ٦، الآداب (١) ١٩٩٤
- الشعر والنقد والمرأة / دراسة لسمات المرأة المعنوية في الشعر العربي القديم وفي التنظيرات النقدية (فصول/ مجلة النقد الأدبي، مج ١٣، عدد ٣ ، ١٩٩٤).
- «كأن بين التشبيه والتشخيص» (ألف/ مجلة البلاغة المقارنة ع١٢، ١٩٩٢)
- المرأة ونقد الشعر في التراث/ قراءة لنصوص النقد المنسوبة لسكينة بنت الحسين «في طريقه للنشر» .
- كتاب: سيفيات المتنبي/ دراسة نقدية للاستخدام اللغوي «الرياض، عمادة شؤون المكتبات بجامعة الملك سعود ١٩٨٣).

الدكتورة سعاد عبدالوهاب - «الكويت»

- تعمل حاليًا أستاذ الأدب الحديث في قسم اللغة العربية - جامعة الكويت.
- عضوية اللجنة الاستشارية - الديوان الأميري.
- تحكيم علمي للأبحاث المنشورة في بعض المجلات العلمية مثل المجلة العربية للعلوم الإنسانية جامعة الكويت.
- عضو لجنة بناء المناهج - وزارة التربية - دولة الكويت.

مؤلفاتـــها:

- إسلاميات أحمد شوقي «دراسة نقدية» 1988
- للموت وجه آخر (دراسة في مراثي المنتحرين) 1996

ولها عدد من الابحاث منها:

- «الصورة الفنية الرومانسية عند الشاعر علي محمود طه».
- «الاغتراب في الشعر الكويتي».
- «السخرية والفكاهة في حديث عيسى بن هاشم للمويلحي».
- «موضوعات الشعر في ديوان (عابر سبيل) للعقاد».

الأستاذ الدكتور سعد البازعي - «السعودية»

- بكالوريوس في الأدب الإنجليزي، جامعة الرياض «الملك سعود حالياً»، ١٩٧٤.
- حصل على الماجستير، جامعة بردو الأمريكية، ١٩٧٨.
- حصل على الدكتوراه، جامعة بردو الأمريكية، ١٩٨٣.
- عمل استاذاً مساعداً ثم أستاذاً مشاركاً للأدب الإنجليزي،جامعة الملك سعود، ١٩٨٤.
- رأس مركز البحوث بكلية الآداب، جامعة الملك سعود، لمدة عامين.
- رئيس قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود.

من مؤلفاته:

- الذات وحضارة الآخر: البحتري وييتس، مجلة جامعة الملك سعود.
- المرجعية العربية لحلم وردزورث، مجلة جامعة الملك عبدالعزيز، جدة.
- ممالك اليباب: حجازي والمدينة، باللغة الإنجليزية، مجلة الأدب العالمي اليوم، جامعة أكلاهوما الأمريكية.
- ثقافة الصحراء، دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر، ١٩٩٠.

الأستاذ الدكتور سليمان علي الشطي- «الكويت»

- من مواليد الكويت 1943
- ليسانس في الأدب العربي 1970
- ماجستير في الأدب العربي 1974
- دكتوراه في الأدب العربي 1978
- عضو المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- عضو المجلس الأعلى للإعلام.
- عضو هيئة تحرير سلسلة عالم المعرفة.
- عضو مجلس إدارة المعهد العالي للفنون المسرحية.
- أمين عام رابطة الأدباء في الكويت 1984
- رئيس تحرير مجلة البيان حتى عام 1990

من مؤلفاته:

- الصوت الخافت، مجموعة قصص.
- رجال من الرف العالي، مجموعة قصص.
- الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ.
- القصة القصيرة في الكويت.
- رسالة لمن يهمه أمر هذه الأمة.
- له عدد كبير من الأبحاث والمقالات النقدية والدراسات الأدبية منها:
- المعلقات والنقد القديم، البيان، ع213، 1983
- الإسلام والإبداع الشعري – عالم الفكر، م 14، ع 4، يناير 1984
- الباقلاني ومعلقة امرئ القيس، مجلة معهد المخطوطات، م28، ج1، يناير– يوليو 1984
- قراءة في مقدمة طبقات فحول الشعراء لابن سلام، مجلة عالم الفكر، م81، ع1، 1987

الأستاذ الدكتور صلاح فضل - «مصر»

- ليسانس في اللغة العربية والعلوم الإسلامية من كلية دار العلوم - جامعة القاهرة 1962
- عمل معيدًا في الكلية ذاتها منذ تخرجه حتى عام 1965
- عمل مدرسًا للأدب العربي بكلية الآداب بجامعة مدريد 1968-1972
- حصل على دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة مدريد 1971
- قام بالتدريس في كليتي اللغة العربية والبنات بجامعة الأزهر 1972-1974
- عمل أستاذًا زائرًا بكلية المكسيك وأنشأ قسم اللغة العربية بجامعة المكسيك المستقلة منذ 1974 حتى 1977
- انتقل أستاذًا بكلية الآداب بجامعة عين شمس منذ 1978
- قام برئاسة تحرير مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية.
- عمل عميدًا للمعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون بمصر منذ 1985 حتى 1988 .
- عمل استاذًا زائرًا في جامعات صنعاء والبحرين.
- اشترك في تأسيس مجلة فصول للنقد الأدبي بمصر وعمل نائبًا لرئيس تحريرها.

من مؤلفاته:

- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، مصر 1978
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، مصر 1978 .
- تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي، القاهرة 1980
- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، بيروت 1984
- إنتاج الدلالة الأدبية، القاهرة 1987
- شفرات النص. القاهرة 1989
- بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت 1992
- ظواهر المسرح الإسباني، القاهرة 1992
- أساليب السرد في الرواية العربية، القاهرة،1992

الدكتـور صلاح نيازي - «العراق»

– ولد عام 1935 في الناصرية – العراق.

– حاصل على ليسانس في اللغة العربية وآدابها من جامعة بغداد ، وعلى الدكتوراه من SOAS بجامعة لندن.

– يقيم في لندن منذ عام 1963 ويرأس منذ 1985 تحرير مجلة الاغتراب الأدبي، وهي مجلة لندنية تعنى بأدب المغتربين .

– اشترك في عدد من المؤتمرات الأدبية العربية والعالمية منها مؤتمر مسرح خيال الظل بلندن والبينالي الشعري العالمي في بلجيكا .

– دواوينه الشعرية : كابوس في فضة الشمس 1962 – الهجرة إلى الداخل 1977 – نحن 1979 – الصهيل المعلب 1988 .

– مؤلفاته : له عدد من المؤلفات والترجمات المخطوطة مثل : من تقنيات التأليف والترجمة – علي بن مقرب العيوني – مسرحية ماكبث لشكسبير – ابن ونسلو.

– كتبت عنه عدة دراسات في الصحف والدوريات .

– ترجمت بعض قصائده إلى الإنجليزية.

الأستاذ الدكتور عبدالسلام المسدّي - «تونس»

- دكتور بكلية آداب منوبه، جامعة تونس الأولى.
- وزير وسفير سابق.

من مؤلفاتــه:

- الأسلوبية والأسلوب.
- التفكير اللساني في الحضارة العربية.
- قراءات: مع الشابي، المتنبي، الجاحظ، ابن خلدون.
- النقد والحداثة.
- اللسانيات من خلال النصوص.
- قاموس اللسانيات.
- اللسانيات وأسسها المعرفية.
- مراجع اللسانيات.
- قضية البنيوية
- النظرية اللسانية والشعرية (بالاشتراك).
- الشرط في القرآن.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع - «الكويت»

- من مواليد 3 نوفمبر1939
- كاتب قصة ومسرحية.
- ليسانس لغة عربية من جامعة الكويت.
- مقرر لجنة المسرح في اللجنة العليا لتطوير الفنون في الكويت التي أمر بتشكيلها سمو رئيس مجلس الوزراء عام 1972
- وفي عام 1973 انتقل للعمل في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب فور تأسيسه وشغل فيه المهام التالية:
  - رئيس قسم المسرح.
  - رئيس قسم العلاقات الثقافية الخارجية.
  - مراقب الشؤون الثقافية.
  - ثم مديراً لإدارة الثقافة والفنون حتى سبتمبر1993
- أمين عام مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.
- عضو اللجنة العليا للمسرح 88-1990
- كتب عدداً من الأعمال المسرحية خلال الفترة من1963-1974، شاهدها جمهور المسرح في الكويت والبلاد العربية، بإخراج صقر الرشود، لفرقة مسرح الخليج العربي... صدر منها مطبوعاً مسرحية «ضاع الديك» عام 1981
- له مجموعة قصص قصيرة صدرت عام 1985، بعنوان «دموع رجل متزوج».
- نال وسام الاستحقاق الثقافي من الطبقة الثانية من رئيس جمهورية تونس وكثيرًا من شهادات التقدير والميداليات التذكارية.

الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين - «الكويت»

- ولد عام 1936 في الكويت.
- لم يكمل تعليمه، لكنه - ومنذ صباه - قرأ بشغف لفحول الشعر العربي وتأثر بهم.
- من أبرز رجال الأعمال في الكويت.
- نشرت قصائده في العديد من الصحف والمجلات العربية مثل: الشرق الأوسط، العربي، القبس، أخبار الأدب.
- **دواوينه الشعرية:** بوح البوادي 1995.
- أنشأ مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري عام 1989، في القاهرة لرعاية الحركة الشعرية العربية، ودعمها.
- راعي ورئيس مجلس أمناء مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.
- أنشأ بعثة سعود البابطين الكويتية للدراسات عام ١٩٩١، وهي تنفق وتشرف على عدد كبير من الطلاب العرب والمسلمين.
- أنشأ كلية سعود البابطين الكويتية للآداب بجامعة عليكرة في الهند، وعدداً كبيراً من المدارس في الدول العربية والإسلامية.
- حصل على الدكتوراه الفخرية من جامعة طشقند عام 1995، وعلى درع تقدير لدوره في رعاية الحركة الثقافية من جائزة الملك فيصل ، وعلى العضوية الشرفية لجمعية فاس سايس المغربية، وعلى عدد كبير من شهادات التقدير والميداليات.
- منح وسام الإستحقاق الثقافي من الصنف الأول من رئيس الجمهورية التونسية.
- تناول تجربته الشعرية بالنقد والتحليل كل من: أيمن ميدان (الشرق الأوسط)، وعلي عبدالفتاح (الرأي العام).

الدكتور عبدالله أبوهيف - «سورية»

- ولد في: ١٩٤٩/٤/٢٣ - الرقه (سورية).
- اجازة في الآداب قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة دمشق، دمشق ١٩٧٥ .
- مرشح للدكتوراه (ماجستير)، معهد الاستشراق في اكاديمية العلوم السوفيتية موسكو ١٩٨٧ .
- دكتوراه فلسفة في العلوم اللغوية والأدبية، معهد الاستشراق في اكاديمية العلوم الروسية، موسكو (كانون الثاني ١٩٩٢).
- مسؤول الثقافة والاعلام في قيادة منظمة الطلائع (الأطفال)، دمشق.
- مدير تحرير مجلة «جيل الثورة» - دمشق (١٩٧٢ - ١٩٧٥).
- أمين تحرير مجلة «الموقف الأدبي» (١٩٧٧).
- عضو لجنة المسارح والموسيقى في دمشق (١٩٧٧ - ١٩٨٣).
- أمين سر لجنة «تاريخ القصة والرواية» السورية في اتحاد الكتاب العرب (١٩٨٠ حتى الآن).
- عضو مجلس اتحاد الكتاب العرب، دمشق (١٩٨١ - ١٩٩٥).
- عضو المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب العرب - دمشق (١٩٨١ - ١٩٩٥).
- رئيس تحرير مجلة «الموقف الأدبي» (١٩٨٤ - ١٩٩٠).
- رئيس تحرير جريدة «الاسبوع الأدبي» (١٩٩٠ - ١٩٩٥).

من مؤلفاته:

- موتى الأحياء - قصص، دمشق ١٩٧٦
- ذلك النداء الطويل - قصص فراتية، دمشق ١٩٨٤
- هواجس غير منتهية، دمشق ١٩٩٣
- التأسيس - مقالات في المسرح السوري، دمشق ١٩٧٩
- فكرة القصة - نقد القصة القصيرة في سورية، دمشق ١٩٨١
- الأدب العربي وتحديات الحداثة، بيروت ١٩٨٦
- وكتب أخرى كثيرة.

الأستاذ الدكتور عبدالله الغذامي - «السعودية»

- من مواليد مدينة عنيزة، المملكة العربية السعودية ١٩٤٦.
- دكتوراه في الأدب والنقد من جامعة أكستر بإنجلترا ١٩٧٨.
- أستاذ النقد ونظرية الأدب بكلية الآداب، جامعة الملك سعود بالرياض.
- أستاذ النقد الأدبي الحديث، جامعة الملك عبدالعزيز \ جدة ١٩٨٩/٧٨.
- منح جائزة مكتب التربية العربي لدول الخليج في العلوم الإنسانية لعام ١٩٨٥، عن كتابه الخطيئة والتكفير.

من مؤلفاتــه:

- الخطيئة والتكفير، جدة، النادي الأدبي، ١٩٨٥.
- الصوت القديم الجديد «دراسات»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧.
- الموقف من الحداثة ومسائل أخرى «دراسات»، ١٩٨٧.
- تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٧.
- الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩١.
- ثقافة الأسئلة، النادي الأدبي، جدة، ١٩٩١.

الدكتور عبدالله المعيقل - «السعودية»

- بكالوريوس آداب ولغة من جامعة الملك سعود.
- حصل على الماجستير والدكتوراه في الأدب العربي الحديث من جامعة ميشيجان في الولايات المتحدة الامريكية.
- عضو هيئة تدريس بكلية الآداب ، جامعة الملك سعود بالرياض.
- عمل وكيلا لقسم اللغة العربية بكلية الآداب لمدة أربع سنوات.
- ترأس لجنة مادة التحرير العربي في القسم لمدة ثلاث سنوات.
- عضو هيئة تحرير دورية قوافل التي تصدر عن النادي الأدبي.
- انتدب لتدريس مادة الأدب السعودي - جامعة واشنطن في مدينة سياتل الأمريكية خلال عام ١٩٩٧.

له عدد من الأبحاث والمحاضرات الأدبية والثقافية منها:

- مقدمة القصيدة - دراسة في شعر التفعيلة في المملكة.
- عناوين القصيدة - دراسة في شعر التفعيلة في المملكة.
- قصيدة النثر في المملكة.
- الشعر السعودي الحديث - دراسة أنجزت لحساب مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.
- الشعر والتنوير (العواد والعريض) ألقيت في الندوة التي نظمتها مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.
- نصوص مختارة من الشعر السعودي - بالاشتراك مع الدكتور منصور الحازمي والدكتور عبدالله الغذامي، ظهرت ضمن كتاب مختارات من الشعر العربي في الخليج والجزيرة.
- نشر عدداً من القراءات النقدية في الملحق الثقافي لجريدة الرياض، وكذلك سلسلة من الحلقات عن الأدب الشعبي في جريدة عكاظ.

الأستاذ الدكتور عبدالله المهنا - «الكويت»

- تخرج في جامعة كمبردج عام ١٩٧٥.
- تولى مناصب أكاديمية عديدة في جامعة الكويت، أخرها عمادة كلية الآداب للمرة الثانية.
- تولى رئاسة تحرير المجلة العربية للعلوم الإنسانية، كما تولى رئاسة تحرير مجلة عالم الفكر.
- له دراسات عديدة منشورة في المجلات العلمية بالعربية والإنجليزية منها:

١ – الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة.

٢ – قصيدة الحب عند صالح جودت.

٣ – تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة.

٤ – محنة الكويت في الشعر المعاصر.

٥ – الشاعر والموت قراءة في مطولة الهمشري ، «شاطئ الاعراف».

٦ – ابراهيم المعمار شاعر العامة في عصر المماليك.

٧ – ملاحظات على المراثي والتعازي العربية القديمة.

٨ – المعارك الأدبية في عصر المماليك.

- كما اهتم بتعريب عدد وافر من الدراسات الاستشراقية في مجال الشعر الجاهلي، بالإضافة إلى بعض الأبحاث والدراسات الأخرى في هذا الشأن.

الدكتور عثمان بدري - «الجزائر»

- شهادة الليسانس في الأدب ، جامعة الجزائر ١٩٧٣.
- دبلوم الدراسات العليا من معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ١٩٧٧ وذلك في موضوع «ابراهيم العريض ناقدا».
- شهادة الماجستير من كلية دار العلوم جامعة القاهرة ١٩٧٩ بعنوان بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ.
- شهادة دكتوراة الدولة من جامعة الجزائر في موضوع «وظيفة اللغة الروائية عند نجيب محفوظ» – دراسة تطبيقية –.
- أستاذ الأدب العربي الحديث – جامعة الجزائر.
- عضو اتحاد الكتاب الجزائريين – عضو مكتب الجمعية الجزائرية للدفاع عن اللغة العربية.

مؤلفاته:

- إبراهيم العريض ناقداً (ضمن كتاب دراسات في أدب البحرين)، القاهرة ١٩٧٧
- بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ ، دار الحداثة، بيروت ١٩٧٦.
- تحت الطبع – مفاتيح الدلالة في الأدب العربي الحديث – دراسة تطبيقية.
- نحو منهج تطبيقي في النقد العربي الحديث.
- بالإضافة إلى مقالات وبحوث ودراسات أخرى كثيرة.

الأستاذ الدكتور عزالدين إسماعيل - «مصر»

- ولد عام 1929 في مدينة القاهرة.
- حاصل على درجة الدكتوراه في الآداب من جامعة عين شمس.
- تدرج في وظائف هيئة التدريس حتى وصل إلى درجة أستاذ بكلية الآداب، جامعة عين شمس، ثم صار عميداً للكلية 1982/80، ثم رئيساً لمجلس إدارة الهيئة العامة للكتاب 1985/82، ثم رئيساً لأكاديمية الفنون، وهو الآن أستاذ متفرغ بكلية الآداب، جامعة عين شمس.
- عضو في كثير من الهيئات والمجالس مثل: لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة، والمجالس القومية المتخصصة، ورئيس الجمعية المصرية للنقد الأدبي.
- حصل على وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى 1990.

من مؤلفاته:

- الأدب وفنونه.
- الأسس الجمالية في النقد العربي.
- التفسير النفسي للأدب.
- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر.
- الفن والإنسان.
- أوبرا السلطان الجائر.
- الشعر العربي المعاصر.
- في الشعر العباسي.

الدكتور علوي الهاشمي- «البحرين»

- ولد عام 1946 بالمنامة – البحرين.
- حصل على ليسانس اللغة العربية من جامعة بيروت 1972، وماجستير الأدب العربي من جامعة القاهرة 1978، ودكتوراه الأدب العربي من تونس 1986 .
- عمل مدرساً بكلية البحرين الجامعية 1979، ويشغل الآن وظيفة أستاذ مساعد بكلية الآداب بجامعة البحرين.
- نشر الكثير من القصائد والبحوث والمقالات في الصحافة العربية والمحلية.

من مؤلفاته:

- الشعر في البحرين.
- تجربة الشعر المعاصر في البحرين.
- ما قالته النخلة للبحر.
- شعراء البحرين المعاصرون.

دواوينه الشعرية:

- من أين يجيء الحزن 1972
- العصافير وظل الشجرة 1978
- محطات للتعب 1988

الأستاذ الدكتور علي عشري زايد - «مصر»

- من مواليد الوفائية - البحيرة - مصر 1937.
- حصل على ليسانس دار العلوم بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف الأولى 1963.
- ماجستير بتقدير ممتاز في البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن من كلية دار العلوم 1968.
- دكتوراه بمرتبة الشرف الأولى في البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن من كلية دار العلوم 1974.
- عمل أستاذاً بكلية دار العلوم ثم رئيسًا لقسم البلاغة النقد الأدبي والأدب.

من مؤلفاته:

- عن بناء القصيدة العربية الحديثة.
- عمل استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر.
- قرارات في شعرنا المعاصر.
- الرحلة الثانية للسندباد.
- الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي.
- الشابي مادح بنى بنهان.
- البلاغة العربية تاريخها مصادرها، ومناهجها.
- النقد الأدبي، والبلاغة في القرين الثالث والرابع
- موسيقى الشعر العربي (لم يطبع).

الدكتور علي عقلة عرسان - «سورية»

- ولد عام 1940 في قرية صيدا - محافظة درعا .
- تخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة 1963، وحصل على دبلوم المسرح من فرنسا 1966،وعلى الدكتوراه في الآداب 1993.
- عمل مخرجًا في المسرح القومي بوزارة الثقافة 1963، ثم مديرًا للمسرح 66-1967، ثم مديرًا للمسارح والموسيقا 69-1975، ثم معاونًا لوزير الثقافة 1976.
- عضو ومؤسس لكثير من الاتحادات والنقابات كنقابة الفنانين، واتحاد شبيبة الثورة، ومنظمة طلائع البعث، واتحاد الكتاب العرب، واتحاد كتاب آسيا وإفريقيا، والمجلس القومي للثقافة العربية بالرباط، واتحاد الناشرين العرب، وهو رئيس اتحاد الكتاب العرب منذ عام 1977.
- **دواوينه الشعرية:** شاطئ الغربة 1986 - تراتيل الغربة 1993 - الفلسطينيات «مسرحية شعرية» 1968.
- **أعماله الإبداعية الأخرى** : عدد من المسرحيات منها: زوارالليل - الشيخ والطريق - الغرباء -السجين رقم 95 - عراضة الخصوم - أمومة -رضا قيصر - الأقنعة - تحولات عازف الناي.
- **من مؤلفاته:** إلى جانب ما نشره من أبحاث في المجلات العربية له : السياسة والمسرح - الظواهر المسرحية عند العرب - المسرح العربي منذ مارون النقاش.
- دارسات في الثقافة العربية - آراء ومواقف - العار والكارثة..وغيرها .
- حصل على جائزة ابن سينا الدولية .

الأستاذ الدكتور فايز الداية - «سورية»

- مواليد دوما – دمشق عام 1947
- نال الإجازة في اللغة العربية وآدابها من جامعة دمشق 1970.
- حصل على الماجستير (المؤثرات الفلسفية والمنطقية في شروح التلخيص للقزويني) من جامعة القاهرة 1976.
- حصل على الدكتوراة (الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري) من جامعة القاهرة 1978.
- أستاذ البلاغة والنقد وعلم الدلالة بجامعة حلب – قسم اللغة العربية.
- رئيس قسم اللغة العربية بجامعة حلب 1980 – 1987.
- عضو اتحاد الكتاب العرب بدمشق.
- عضو جمعية النقد في اتحاد الكتاب العرب.
- عضو الجمعية السورية لتاريخ العلوم عند العرب – حلب.
- عضو جمعية العاديات (التاريخية والأثرية) – حلب.

من مؤلفاته:

- الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري 1978
- علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق، 1985.
- جماليات الأسلوب – التركيب اللغوي، 1981
- جماليات الأسلوب – الصورة الفنية في الأدب الغربي 1990.
- معجم المصطلحات العلمية العربية 1990
- دلائل الإعجاز لعبدالقاهر الجرجاني، تحقيق بالمشاركة، ط 1983 – ط 2، 1987.
- تحرير التنبيه للإمام النووي، تحقيق بالمشاركة، 1990
- مجموعة بحوث في معهد التراث العلمي العربي بجامعة حلب.
- مجموعة من الأعمال الدرامية الإذاعية، (إذاعة دمشق – إذاعة حلب).

الدكتور فوزي عيسى - «مصر»

– ولد عام 1949 في محافظة البحيرة.

– تخرج في قسم اللغة العربية بجامعة الاسكندرية 1972 بتقدير جيد جداً مع مرتبة الشرف، وحصل على الماجستير بتقدير ممتاز 1975، والدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى 1978.

– تدرج في وظائف الجامعة إلى أن رقي إلى درجة أستاذ 1989، وقد أعير للعمل بكلية الآداب بجامعة الملك عبدالعزيز في الفترة من 82-1986، وأعير مرة أخرى لنفس الجامعة 1991.

– عضو اتحاد كتاب مصر.

– نشر العديد من مقالاته ودراساته النقدية في الصحف والمجلات المصرية والعربية، كما أن له نشاطاً بارزاً في قصور الثقافة والمهرجانات والمؤتمرات الأدبية.

– **دواوينه الشعرية**: أحبك رغم أحزاني 1986، لديّ أقوال أخرى 1990.

– **من مؤلفاته**: له العديد من المؤلفات والتحقيقات منها: في الشعر السعودي المعاصر – التجديد في شعر العقاد – شعراء معاصرون – العروض العربي ومحاولات التجديد ـ ابن زهر الحفيد – الهجاء في الأدب الأندلسي – الشعر الأندلسي في عصر الموحدين – الشعر العربي في صقلية – الزرزوريات في النثر الأندلسي – كتاب العروض لابن جني (تحقيق) – رسائل أندلسية (تحقيق).

الأستاذ مبارك راشد الخاطر - «البحرين»

- ولد سنة ١٩٣٨ بمدينة المحرق.
- التحق بمدرسة الهداية الخليفية - ثم المدرسة الثانوية بالمنامة - وحصل على دبلوم التجارة.
- عمل في وزارات الدولة بدءاً من وزارة العمل والشؤون الإسلامية في دائرة المحاكم من سنة ١٩٥٥- ١٩٧٦، ثم انتقل للعمل في إدارة الأوقاف من ١٩٧٦- ١٩٨٢، ثم في وزارة الإعلام من سنة ١٩٨٢- ١٩٩٤.
- عضو سابق في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- حصل على جائزة الدولة التقديرية في الأدب والإنتاج الفكري، وعلى جائزة الدولة للعمل الوطني ١٩٩٢، وعلى وسام المؤرخ العربي من اتحاد المؤرخين العرب ١٩٨٩.
- عضو اتحاد المؤرخين العرب.

من مؤلفاته:

- نابغة البحرين عبدالله الزائد، ط أولى ١٩٧٢، ط٢ عام ١٩٨٨.
- القاضي الرئيس قاسم بن مهزع، ط أولى ١٩٧٥، ط٢ عام ١٩٨٦.
- الكتابات الأولى الحديثة لمثقفي البحرين من ١٨٧٥ إلى ١٩٢٥ - ط ١٩٨٧.
- المنتدى الإسلامي بالمنامة ، ط١، ١٩٨١ ـ ط٢، ١٩٩١
- الأديب الكاتب ناصر الخيري ط١ - ١٩٨٢، وكتب أخرى لا يتسع المقام لذكرها.

الأستاذ الدكتور محسن جاسم الموسوي - «العراق»

- أستاذ الأدب الانجليزي والمقارن، كلية الآداب (منوبة).
- أستاذ الأدب في جامعة بغداد 1978-1990
- أستاذ الأدب في جامعة صنعاء 1990-1992

من مؤلفاته:

- الاستشراق في الفكر العربي.
- عصر الرواية.
- الرواية العربية: النشأة والتحويل.
- ثارات شهر زاد: فن السرد العربي الحديث.
- مجتمع الف ليلة وليلة (قيد الطبع).
- نزعة الحداثة في القصة.
- العقدة (رواية).
- درب الزعفران (رواية).
- أوتار القصب (رواية).

الأستاذ الدكتور محمد الهدلق - «السعودية»

- بكالوريوس في اللغة العربية من كلية اللغة العربية بالرياض عام ١٣٨٦ هـ.
- ماجستير في اللغة من جامعة أدنبره ببريطانيا عام ١٣٩٥ هـ.
- دكتوراة في اللغة العربية من من جامعة أدنبره ببريطانيا عام ١٣٩٨ هـ.
- تدرج في مراتبه الوظيفية إلى أن أصبح أستاذاً بقسم اللغة العربية بكلية الآداب من ١٤١٥ هـ.
- وإدارياً عين نائب مدير معهد اللغة العربية لتعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها (جامعة الملك عبدالعزيز ، فرع مكة المكرمة) من ١٣٩٨-١٤٠٠ هـ، ثم رئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة الملك سعود من ١٤٠٣- ١٤٠٥هـ، ثم وكيل كلية الدراسات العليا بجامعة الملك سعود ابتداء من ١٤١٥ هـ، ثم عضو مجلس كلية الشريعة والدراسات الإسلامية بمكة المكرمة (جامعة الملك عبدالعزيز - فرع مكة المكرمة للعام الجامعي ٩٩/١٤٠٠هـ)، ومناصب علمية وأكاديمية غيرها.
- عضو مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي بكلية الشريعة والدراسات الإسلامية بمكة المكرمة للعام الجامعي ٩٩/١٤٠٠هـ.

من مؤلفاته:

- النقد الأدبي في مقامات الحريري.
- مخطوط الروض الزاهر في محاسن المثل السائر للسميساطي (قراءة تقويمية).
- موقف ابن المعتز من شعر أبي تمام.
- ابن قتيبة وآراؤه التربوية.
- زين الدين الرازي وأعماله البلاغية والنقدية.
- رسالة في الفرق بين المترسل والشاعر لأبي إسحاق ابراهيم بن هلال الصابي (تحقيق).
- موقف حازم القرطاجني من قضية الغموض في الشعر مقارناً بمواقف النقاد السابقين.
- الثقافة النقدية لأبي الطيب المتنبي.
- رأي حازم القرطاجني في قضية الصدق والكذب في الشعر.
- ظلامة أبي تمام للخالدي: الرؤيا والواقع.
- ومؤلفات أخرى كثيرة .

الدكتور محمد الهادي الطرابلسي - «تونس»

- دكتور وعميد كلية الآداب (منوبة، جامعة تونس الأولى).

من مؤلفاتـه:

- خصائص الأسلوب في الشوقيات .
- بحوث في النص الأدبي، تونس 1988
- تحاليل أسلوبية، تونس 1992.
- الشرط في القرآن الكريم «بالاشتراك» مع المسدي.

الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله - (مصر)

- من مواليد المنصورة، محافظة الدقهلية 1935
- حصل على ليسانس آداب من جامعة القاهرة 1961
- ماجستير في الآداب من جامعة القاهرة 1966
- دكتوراه في النقد الأدبي الحديث من جامعة عين شمس 1970
- عمل أستاذاً للنقد الأدبي بجامعة القاهرة.
- ثم رئيساً لقسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية – بكلية التربية بالفيوم.
- عمل لأكثر من عقدين، أستاذاً للنقد الأدبي بجامعة الكويت.

من مؤلفاته:

- عزالدين بن عبدالسلام، 1962
- أنفاس الصباح، 1963
- الشعلة وصحراء الجليد، 1965
- الواقعية في الرواية العربية، 1970
- الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، 1972
- الحركة الأدبية والفكرية في الكويت، 1973
- الصحافة الكويتية في ربع قرن، كشاف تحليلي، 1974
- ديوان الشعر الكويتي،1974
- مقدمة في النقد الأدبي، 1975
- صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية، 1981
- الصورة والبناء الشعري، 1981
- صورة المرأة في الشعر الأموي، 1987

الأستاذ الدكتور محمد زكي العشماوي - «مصر»

- ولد عام ١٩٢١، في مدينة فارسكور.
- حصل على ليسانس الآداب من جامعة الإسكندرية ١٩٤٥، وماجستير في الأدب العربي من جامعة الإسكندرية ١٩٥١، دكتوراه في النقد الأدبي من جامعة لندن ١٩٥٤.
- تدرج في وظائف التدريس بجامعة الإسكندرية بدءاً من معيد ١٩٤٦، وانتهاء بدرجة أستاذ ١٩٦٨، وانتخب عميداً لكلية الآداب بجامعة الإسكندرية ١٩٧٤، وعين نائباً لرئيس الجامعة ١٩٧٩/٧٦، وعميداً لكلية الآداب ببيروت ١٩٨١/٧٩، وأستاذاً متفرغاً بجامعة الإسكندرية منذ ١٩٨١.
- عضو المجلس الأعلى للثقافة ١٩٧٩/٧٦، ومقرر اللجنة العلمية للترقيات ١٩٧٩/٧٥، ورئيس مجلس إدارة مجلة أمواج منذ ١٩٧٧.
- أشرف على الكثير من رسائل الماجستير والدكتوراه في الجامعات المصرية والعربية.
- جائزة التقدير العلمي لجامعة الإسكندرية وميداليتها الذهبية ١٩٧٩.
- جائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي ١٩٨٣.
- جائزة عبدالعزيز سعود البابطين في النقد الأدبي ١٩٩٠.
- جائزة الدولة التقديرية المصرية ١٩٩٢.

من مؤلفاته:

- النابغة الذبياني.
- قضايا النقد الأدبي.
- دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن.
- الأدب وقيم الحياة المعاصرة.
- موقف الشعر من الفن والحياة.
- فلسفة الجمال، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد.
- المسرح: أصوله واتجاهاته المعاصرة.
- النقد التطبيقي.

الدكتور محمد صالح بن عمر - «تونس»

- ولد بقرطاج في تونس عام ١٩٤٩.
- حصل على «شهادة التعمّق في البحث» عام ١٩٨٣، و «دكتوراه الدولة في الآداب» برسالة موضوعها: «مقولة الآلة في اللغة العربية من خلال المصنفات الصرفية والمعجمية حتى القرن التاسع الهجري». تونس ١٩٩٣.
- يشغل حالياً خطة أستاذ محاضر بمعهد بورقيبة للغات الحيّة بتونس.
- ناقد أدبيّ وباحث لغوي وتربوي.
- من مؤسّسي حركة الطليعة الأدبية بتونس (١٩٦٨ - ١٩٧٢).
- أشرف على صفحات ثقافية وتربوية بصحف مستقلة.
- من مؤسّسي «جمعية المعجمية العربية بتونس» ١٩٨٣.

من مؤلفاته:

- «أشكال القصة الجديدة في تونس». المطبعة السريعة. تونس ١٩٧٢.
- «العربية وثورة المناهج الحديثة». دار الرياح الأربع. تونس ١٩٨٠.
- «في البحث عن بديل تربوي وثقافي تقدمي». دار التقدم. تونس ١٩٨٦.
- «الثورة التكنولوجية واللغة». دار الشؤون الثقافية العامة. «آفاق عربية». أعظمية. بغداد ١٩٨٦.
- «مختارات الشعر التونسي الحديث والمعاصر». «بيت الحكمة». قرطاج ١٩٩٠.
- «تاريخ الشعر التونسي الحديث والمعاصر». بيت الحكمة. قرطاج ١٩٩٣. (بالاشتراك).

- محمد عبدالله ولد عمر- (موريتانيا)

– ولد عام ١٩٥٨ .

– درس في المراكز الحرة في نواكشوط، ثم درس الإعدادية، فالثانوية.

– عمل مدرساً في ثانويات عديدة بموريتانيا.

– عين رئيساً لقسم التكوين المستمر بالمعهد التربوي الوطني.

– عضو رابطة الأدباء الموريتانيين.

– عضو في المركز الوطني لثقافة الأطفال.

الأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد - «مصر»

- ولد عام 1937 في مصر.
- تخرج في كلية دار العلوم - جامعة القاهرة، وحصل على الماجستير في الدراسات الأدبية 1966، والدكتوراه في الأدب العربي المعاصر 1973
- تدرج في وظائف هيئة التدريس بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة حتى أصبح أستاذاً، ويعمل حالياً أستاذاً للأدب والنقد الأدبي بكلية الآداب، جامعة الكويت.
- يمارس كتابة الشعر منذ منتصف الخمسينيات، وقد نشر نتاجه في العديد من المجلات الأدبية مثل: المجلة، والثقافة، والرسالة الجديدة، والشعر.

من مؤلفاته:

- في المسرح المصري المعاصر.
- الشعر الأموي.
- الرمز والرمزية.
- في الشعر المعاصر.
- شعر المتنبي.
- النثر الكتابي.
- واقع القصيدة العربية.
- قراءة حديثة في الشعر العباسي.
- الأدب العربي في تعبيره عن الوحدة «بالاشتراك».
- توفيق الحكيم «بالاشتراك».

الأستاذ الدكتور محمد لطفي اليوسفي - «تونس

- ولد عام 1951
- دكتور في اللغة والآداب العربية من 1984
- أستاذ بجامعة تونس الأولى، كلية الآداب، منوبة.

من مؤلفاتـه:

- في بنية الشعر العربي المعاصر، 1985
- دراسات في الشعرية (الشابي نموذجًا) بالاشتراك مع أساتذة آخرين، 1987
- كتاب المتاهات والتلاشي في الشعر والنقد 1992
- لحظة المكاشفة الشعرية – تونس 1992
- البيانات بالاشتراك مع : أدونيس، محمد بنيس، أمين صالح وقاسم الحداد.
- بحث عن (الكتابة لعبة غواية لا تنتهي) 1993

الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة - (مصر)

– ناقد ومترجم.

– تخرج من قسم اللغة العربية بجامعة الإسكندرية، 1952

–.حصل على الماجستير عام 1957، وعلى الدكتوراه عام 1960

– أشرف على عدد كبير من الرسائل الجامعية.

– عمل وكيلاً لكلية الآداب بالإسكندرية للدراسات العليا والبحوث.

– عمل رئيساً لقسم اللغة العربية بنفس الجامعة ثم عميداً لآداب طنطا.

– عمل ملحقاً ثقافياً بجامعة الدول العربية.

– جائزة المجلس الأعلى للفنون والآداب في الرواية التاريخية عن رواية «هزيمة لويس السابع».

من مؤلفاتـه:

– التجديد في شعر المهجر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1956

– اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، القاهرة،1960

– ضرائر الشعر للقزاز القيرواني، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1964

– دراسات في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1964

– تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان، دار الثقافة، بيروت، 1967

– الشعر العربي في العصر الجاهلي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1969

– الشعر العربي في القرن الأول الهجري، دار العلوم العربية، بيروت، 1967

– دراسات في الشعر العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، 1986

من ترجماتـه:

– الإسلام، لألفرد جيوم، مكتبة النهضة المصرية، 1957

– فلفل الملاح الصغير، تأليف جين جولد، مكتبة الخانجي، 1960

– عالم القصة، تأليف برنارد دي ڤوتو، مؤسسة فرانكلين، 1963

الأستاذ محمد ناجي عمايرة - «الأردن»

- مواليد ١٩٤٨
- باحث ، كاتب ، شاعر.
- ماجستير في الفلسفة (الفكر العربي المعاصر)
- يعد رسالة دكتوراة حول الفكر القومي العربي.
- مستشار برئاسة الوزراء حالياً.
- أمين عام وزارة الثقافة ١٩٩٠/ ١٩٩٦.
- مدير تحرير / جريدة الرأي الأردنية ١٩٧٩/ ١٩٩١
- رئيس تحرير جريدة عمان - مسقط ١٩٧٣/١٩٧٩
- مستشار اعلامي بسفارة سلطنة عمان في الأردن.

من مؤلفاته:

- ساطع الحصري وفلسفة القومية العربية، وله دراسات وأبحاث أخرى كثيرة.

الأستاذ الدكتور محمود علي مكي - «مصر»

- من مواليد سبتمبر 1929
- تخرج في كلية الآداب قسم اللغة العربية جامعة القاهرة، 1949
- عين معيداً بقسم اللغة العربية، ثم سافر إلى إسبانيا، وحصل على الماجستير والدكتوراه عام 1955
- عام 1965 رجع إلى القاهرة وعين مديراً لمركز دراسات أمريكا اللاتينية ومديراً لإدارة الترجمة بوزارة الثقافة.
- وفي عام 71 حتى 78 سافر إلى الكويت أستاذاً زائراً للأدب العربي والأدب الأندلسي.
- عاد إلى القاهرة رئيساً لقسم اللغة العربية بجامعة القاهرة، بالإضافة إلى رئاسة قسم اللغة الإسبانية حتى عام 1985

من مؤلفاته:

- ديوان ابن دراج القسطلي تحقيق ودراسة مطولة، صدر عن دمشق عام 1961
- التيارات الثقافية الشرقية وأثرها في تكوين الثقافة الأندلسية، صدر عام 1967
- المقتبس لابن حيان تحقيق ودراسة.
- مدريد العربية، صدر 1967
- ترجم عدداً كبيراً من الأعمال الإبداعية عن الإسبانية ووضع العديد من الدراسات الهامة عن الأدب الإسباني وأدب أمريكا اللاتينية.

الأستاذ الدكتور محمود فهمي حجازي - «مصر»

- ولد في ١٩٤٠ بالمنصورة/ مصر، وتعلم بها حتى ١٩٥٤، وحصل على الليسانس بتقدير ممتاز من كلية الآداب بجامعة القاهرة ١٩٥٨.
- حصل على الدكتوراة في علم اللغة والدراسات المقارنة من جامعة ميونيخ سنة ١٩٦٥.
- عمل بجامعة القاهرة حتى وصل إلى الأستاذية ١٩٧٨.
- أصبح وكيلاً للكلية وأميناً لمجلس الدراسات العليا بجامعة القاهرة ١٩٨٩.
- أستاذ علم اللغة ومدير مركز اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة.
- رئيس مجلس إدارة دار الكتب والوثائق القومية.
- عضو المجمع العلمي المصري.
- خبير بمجمع اللغة العربية بالقاهرة وعضو مراسل لمجمع اللغة العربية بدمشق، والمستشار اللغوي لعدة منظمات دولية.
- له أعمال كثيرة منها: المعجم الألماني العربي وموسوعة السلطان قابوس لأسماء العرب، تاريخ التراث العربي لفؤاد سزكين، تاريخ الأدب العربي لبروكلمان.
- اللغة العربية عبر القرون، علم اللغة بين التراث والمناهج الحديثة، علم اللغة العربية مدخل إلى علم اللغة ، الأسس اللغوية لعلم المصطلح ، البحث اللغوي، إلى جانب نحو ستين بحثاً منشوراً.
- شارك في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم مخططاً ومنفذاً لمشروعات تعليم العربية لغير الناطقين بها.

الدكتور محيي الدين صبحي - «سورية»

- ولد في دمشق عام 1935
- تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي في مدارس مدينة دمشق، وتخرج من جامعتها مجازاً في اللغة العربية عام 1955
- دكتوراه في الأدب العربي من الجامعة الأمريكية في بيروت.
- عمل في حقل التعليم عدة سنوات.
- عمل في الصحافة السياسية والأدبية.
- انتخب عضواً في المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب في سورية أوائل السبعينيات.
- عمل رئيساً لتحرير مجلة «المعرفة» السورية، كما عمل رئيساً للقسم الثقافي في صحيفة «تشرين» أول صدورها.
- يكتب النقد الأدبي والدراسات الأدبية والسياسية.
- نشر في عدد من الصحف والدوريات العربية المعروفة.

من أعماله:

- نزار قباني شاعراً وإنساناً، دراسة، بيروت، 1972
- الأدب والموقف القومي، دراسة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1976
- العربي الفلسطيني والفلسطيني العربي، دراسة، دمشق، 1977
- البطل في مأزق، دراسة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1979
- نظرية الأدب، ترجمة، دمشق، 1971
- النقد الأدبي، تاريخ موجز (4 أجزاء)، دمشق، 1976/73
- شاعرية المتنبي، دمشق، 1983
- د. إحسان عباس والنقد الأدبي، دراسة، دمشق، 1980

الدكتور مرسل فالح العجمي - «الكويت»

- حصل على الإجازة الجامعية من جامعة الكويت سنة ١٩٨٠.
- حصل على الماجستير والدكتوراه من جامعة ميشيجان سنة ١٩٨٥، سنة١٩٩٠ على التوالي.
- أمين سر رابطة الأدباء المشرف على سلسلة كتب رابطة الأدباء.
- عضو في هيئة التدريس بجامعة الكويت من سنة ١٩٩١ - كلية الآداب - قسم اللغة العربية

له من الأبحاث:

- بطولة ابن القارح في رسالة الغفران.
- التجربة العلائية... قراءة جديدة في عزلة أبي العلاء.
- قراءة أولية في نقد القصة في دول مجلس التعاون.
- الرحلة الأخروية العلائية: تهذيب رسالة الغفران.
- مقدمة لدراسة المخاطب (ترجمة).

الدكتور معجب الزهراني - «السعودية»

- ولد في منطقة الباحة جنوب غرب المملكة العربية السعودية، ١٩٥٤.
- نال البكالوريوس من جامعة الملك سعود عام ١٩٧٦، تخصص لغة عربية.
- حصل على الشهادة العليا في اللغة والحضارة الفرنسية من السربون، باريس٤.
- حصل على دبلوم الدراسات المعمقة في الأدب العربي الحديث من السربون الجديدة، باريس٣.
- نال الدكتوراه في الأدب العام والمقارن عام ١٩٨٩، وذلك على أطروحته بعنوان صورة الغرب في الرواية العربية المعاصرة.
- يعمل حالياً أستاذاً للنقد الأدبي الحديث وعلم الجمال بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود.
- عمل مراسلاً ثقافياً من باريس لبعض المجلات والصحف السعودية ثم مديراً لمكتب «جريدة عكاظ»، في باريس.
- أسس بالاشتراك مع بعض الباحثين العرب والفرنسيين مجلة «دراسات شرقية» الصادرة من باريس بالعربية والفرنسية والإنجليزية «مجلة محكمة».

الدكتورة مليكة العاصمي - «المغرب»

– ولدت عام 1946 في مراكش.

– مديرة مؤسسة ثانوية، وأستاذة بكلية الآداب بجامعة محمد الخامس، وجامعة القاضي عياض، وأستاذة باحثة بالمعهد الجامعي للبحث العلمي بالرباط، ونائبة رئيس بلدية مراكش.

– مؤسسة ومديرة جريدة ومجلة «الاختيار».

– باحثة اجتماعية في شؤون المرأة والحضارة المغربية والعربية، والثقافة الشعبية.

– دواوينها الشعرية: كتابات خارج أسوار العالم 1987 - أصوات حنجرة ميتة 1989.

– مؤلفاتها: المرأة وإشكالية الديمقراطية، وعدد من الكتب المخطوطة منها: موسوعة الحكايات الشعبية المغربية - الغناء في المغرب - ثقافة مراكش - لمحات عن الشعر العربي.

الأستاذ الدكتور منصور الحازمي - «السعودية»

- ولد عام 1935 في مدينة مكة المكرمة.
- تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي بمكة المكرمة، وحصل على الليسانس من قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة القاهرة 1958، وعلى الدكتوراه من مدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية بجامعة لندن 1966
- عمل مدرساً بقسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة الملك سعود 1966، وتدرج حتى وصل إلى رتبة الأستاذية، وعين عام 1973 عميداً لكلية الآداب ثم رئيساً لقسم اللغة العربية، ثم عميداً لمركز الدراسات الجامعية للبنات بين 1984/1981، وعاد مرة أخرى رئيساً لقسم اللغة العربية 1985، وظل حتى سنة 1993 حتى عين بأمر ملكي عضواً بمجلس الشورى.
- حصل على الميدالية الذهبية الكبرى من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

من مؤلفاته:

- محمد فريد أبوحديد كاتب الرواية.
- معجم المصادر الصحفية.
- فن القصة في الأدب السعودي الحديث.
- في البحث عن الواقع.
- مواقف نقدية.

الأستاذ الدكتور منيف موسى - «لبنان»

- ولد عام ١٩٤٠ في الميّة وميّة، قضاء صيدا.
- حاصل على ليسانس في اللغة العربية وآدابها، وماجستير في الأدب المعاصر، ودكتوراه في الأدب الحديث، ودكتوراه الدولة في النقد الأدبي المقارن.
- ناقد وباحث مهتم بالدراسات الأدبية والنقدية، ويشغل الآن منصب أستاذ كرسي بكلية الآداب، بالجامعة اللبنانية.

من دواوينــــه:

- لُـنَى ١٩٦٥، عاشق من لبنان ١٩٩٢.

من مؤلفاتــــه:

- الشعر العربي الحديث في لبنان.
- الديوان النثري لديوان الشعر العربي الحديث.
- الجاحظ في حياته وفكره وأدبه.
- أمين الريحاني في حياته وفكره وأدبه.
- محمد الفيتوري شاعر الحس والوطنية والحب.
- في الشعر والنقد.

الدكتور ميجان بن حسين الرويلي - «السعودية»

- ولد في ١٩٥١/١/١٧ المملكة العربية السعودية.
- حصل على بكالوريس اللغة الإنجليزية من كلية الآداب جامعة الملك سعود عام ١٩٧٧.
- حصل على الماجستير في الأدب الإنجليزي، جامعة أيوا، ولاية أيوا - الولايات المتحدة.
- حصل على الدكتوراه في الفلسفة في الأدب الإنجليزي، جامعة نيومكسيكو، الولايات المتحدة عام ١٩٨٦ - التخصص: الدراما - النقد الأدبي (خاصة النظرية النقدية المعاصرة: التقويضية).
- معيد بقسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب ، جامعة الملك سعود ١٩٧٧-١٩٨٦.
- وكيل قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود ١٩٨٩- ١٩٩٢.
- أستاذ مساعد، قسم اللغة الإنجليزية ، كلية الآداب، جامعة سعود ١٩٨٦-١٩٩٦.
- أستاذ مشارك، قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود منذ ١٩٩٦.
- عضو مجلس كلية الآداب منذ ١٩٩٦.
- عضو مجلس مركز البحوث ، كلية الآداب جامعة الملك سعود.
- عضو مجلس قسم اللغة الإنجليزية ولجانه المختلفة.

من مؤلفاته:

- الحيوان بين المرأة والبيان: قراءة في كتاب البيان والتبيين، مجلة فصول، ٣:١٢ (القاهرة، خريف ١٩٩٣)، ص ص: ٧٩-١٠٧.
- قصة القصة في الأدب السعودي الحديث: قراءة في المقدمة التاريخية، مجلة (قوافل)، (١٩٩٢)، ص ص ٨٤-٩٦.
- أسرار البلاغة بين الشمس والآذريونة: قراءة في كتاب الجرجاني، علامات في النقد الأدبي، ٤:١ (١٩٩٢)، ص ص: ٦٧-١١٩.
- التقويضية/ Deconstruction، النص الجديد، (١٩٩٦)، ١٩١ -٢٣٠.
- دليل الناقد الأدبي، الرياض ، المملكة العربية السعودية (١٩٩٥)، بالتعاون مع الدكتور سعد البازعي.
- قضايا نقدية ما بعد بنيوية : سيادة الكتابة/ النص، ونهاية الكتاب، موت اللفظ، موت المؤلف، نادي الرياض الثقافي ١٩٩٦.

الدكتورة نسيمة الغيث - «الكويت»

- أستاذ الأدب العباسي في قسم اللغة العربية – جامعة الكويت.
- عضو لجنة بناء المناهج – وزارة التربية (دولة الكويت).
- عضو اللجنة الاستشارية – الديوان الأميري.

مؤلفاتــها:

- التجديد في وصف الطبيعة بين أبي تمام والمتنبي 1988
- الحركة البينية في البائية الكبرى لذي الرمة، 1995

ولها عدد من الأبحاث منها:

- أحمد العدواني في مرايا بعض معاصريه.
- البطل في مقامات بديع الزمان الهمذاني (الوجه والقناع).
- خصائص السخرية في أدب الجاحظ (كتاب البخلاء).
- الحب وأحلام الحرية في شعر أبي فراس – في سبيله للنشر.

الأستاذ الدكتور نعيم اليافي - «سورية»

- من مواليد حمص ١٩٣٦ درس فيها جميع مراحل ما قبل الجامعة.
- حصل على الإجازة في الآداب من قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة عام١٩٦٠.
- وعلى الماجستير من الجامعة نفسها عام ١٩٦٤.
- وعلى الدكتوراه عام ١٩٦٨.
- أستاذ الأدب العربي الحديث بكلية الآداب، جامعة دمشق.
- عضو جمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب العرب.
- أستاذ الأدب العربي الحديث بكلية الآداب، جامعة الكويت.

من مؤلفاتـه:

- الشعر بين الفنون الجميلة، القاهرة، ١٩٦٧.
- الشعر العربي الحديث، دمشق، ١٩٨٢.
- مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دمشق، ١٩٨٣.
- التطور الفني لشكل القصة القصيرة، دمشق، ١٩٨٤.
- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق، ١٩٨٥.

الدكتور نور الدين محمود صمود «تونس»

- ولد عام 1932 في قليبية – ولاية نابل – تونس.
- درس بالزيتونة، حتى البكالوريا، ثم واصل تعليمه العالي في جامعة القاهرة وحصل على الإجازة في الآداب من الجامعة اللبنانية 1959، وعلى دكتوراه الدولة 1991.
- درّس في التعليم الثانوي، ثم في كليتي الشريعة وأصول الدين بالجامعة التونسية، ثم المعهد الأعلى لأصول الدين بالجامعة الزيتونية، والمعهد العالي للموسيقى.
- شارك في عدة مؤتمرات ومهرجانات أدبية وشعرية في العديد من البلدان العربية والبلدان الصديقة منذ 1965.
- **دواوينه الشعرية**: رحلة في العبير 1969 – صمود (أغنيات عربية) 1980– نور على نور 1986.ومن أشعاره للأطفال: طيور وزهور 1979 – حديقة الحيوان 1991.
- **من مؤلفاته**: العروض المختصر – دراسات في نقد الشعر – زخارف عربية – الطبري ومباحثه اللغوية – هزل وجد – تأثير القرآن في شعر المخضرمين.
- نال جائزة الجامعة اللبنانية 1959، ولجنة التنسيق بالقيروان 1967، وجائزة الدولة التقديرية 1970، وجائزة أحسن نشيد وطني تلفزيوني 1976، وجائزة بلدية تونس 1977، وجائزة وزارة الشؤون الثقافية 1982، وجائزة أحسن نشيد لعيد الشباب 1990. كما ترجم شعره إلى عدد من اللغات.
- **ممن كتبوا عنه**: محمد الصالح الجابري، وأبوزيان السعدي، وعبدالوهاب الدخلي، وإبراهيم بن مراد.

الأستاذ الدكتور هاني العمد - «الأردن»

- ولد في مدينة السلط عام ١٩٣٨.
- حصل على شهادة الدكتوراه من جامعة القاهرة عام ١٩٧٣.
- عمل مدرساً في جامعة محمد الخامس ومحافظ خزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ١٩٧٦/٧٤، ومديراً عاماً لدائرة الثقافة والفنون في وزارة الثقافة والشباب الأردنية ١٩٧٨/٧٧، كما عمل مديراً لمكتبة الجامعة الأردنية ورئيساً لجمعية المكتبات الأردنية.
- عضو الهيئة التأسيسية لرابطة الكتاب الأردنيين، ورئيس اتحاد الأدباء والكتاب الأردنيين لعدة سنوات.
- عمل وكيلاً لوزارة الثقافة الأردنية خلال الفترة ١٩٩١/٨٩.
- عمل أستاذاً مساعداً للأدب العربي في الجامعة الأردنية، ثم أستاذاً مشاركاً وعميداً لكلية الآداب في جامعة العلوم التطبيقية من ١٩٩٣/٩٢.
- يعمل حالياً أستاذاً للأدب العربي في كلية الآداب بالجامعة الأردنية.

من مؤلفاته:

- السياسة الثقافية في الأردن، اليونسكو، باريس، ١٩٨٠.
- أدب الكتابة والتأليف عند العرب، الجامعة الأردنية، ١٩٨٦.
- معجم النابغين في جنوبي بلاد الشام: فلسطين والأردن ٦٢٢-١٨٨٢م، دار الكرمل، عمان، ١٩٨٥.
- ملامح الشخصية العربية في سيرة الأميرة ذات الهمة: دراسة في الدلالات الشعرية: منشورات الجامعة الأردنية، ١٩٨٨.

الدكتورة هيا محمد الدرهم - «قطر»

- مدرس الأدب الحديث ونقده بقسم اللغة العربية - كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية - جامعة قطر - الدوحة.
- بكالوريس في الآداب والتربية ١٩٧٨، وفي الآداب ١٩٧٩ من جامعة قطر.
- ماجستير في الآداب - الأدب العربي الحديث - كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٨٥، برسالة عنوانها: صورة البحر في الشعر الحديث بالخليج.
- دكتوراه في الآداب - الأدب العربي الحديث ونقده - كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٩٥، برسالة عنوانها: بناء القصيدة في شعر المهجر الجنوبي.

من مؤلفاتها:

- صورة البحر في الشعر العربي الحديث بالخليج - دار الثقافة - الدوحة ١٩٨٦

الدكتور ياسين الأيوبي - «لبنان»

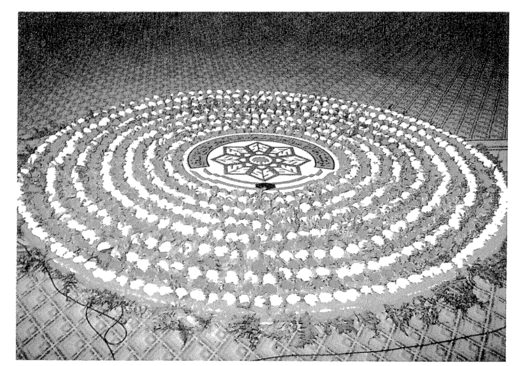
- ولد في طرابلس بلبنان 1937
- أستاذ في كلية الآداب - قسم اللغة العربية بالجامعة اللبنانية.
- عضو اتحاد الكتاب العرب، وعضو مؤسس في منتدى طرابلس الشعري.

من مؤلفاته:

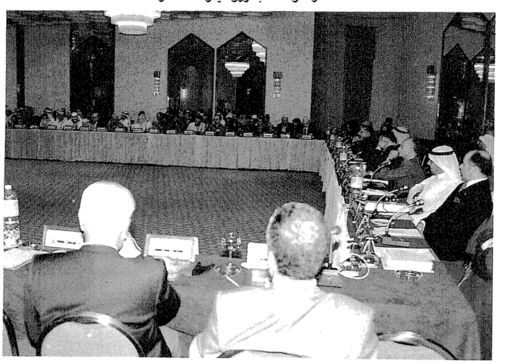
- صفي الدين الحلي - بيروت 1971 .
- معجم الشعراء في لسان العرب - بيروت 1980
- مذاهب الأدب - معالم وانعكاسات - طرابلس 1980
- الرصيد الأدبي - بيروت 1981
- فصول في نقد الشعر العربي الحديث - دمشق 1988

دواوينه الشعرية:

- مسافر للحزن والحنين - شعر 1977.
- دياجير المرايا - شعر 1982 .
- قصائد للزمن المهاجر - شعر 1983



شعار المؤسسة بالورود يتوسط الندوة



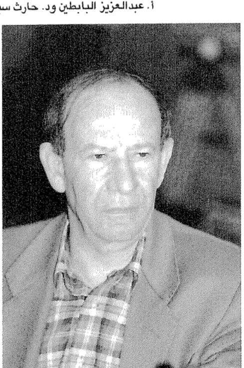
لقطة جانبية للندوة



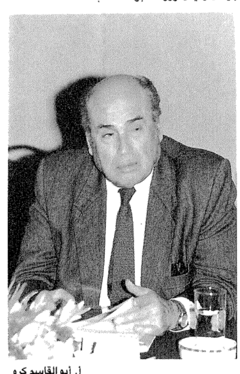
الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين - رئيس مجلس الأمناء



أ. عبدالعزيز البابطين ود. حارث سيلاد جيتش رئيس وزراء البوسنة سابقاً



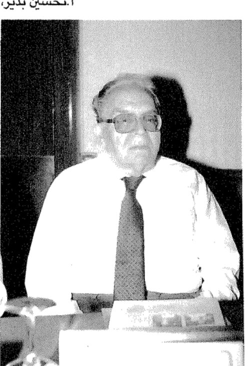
د. صلاح نيازي



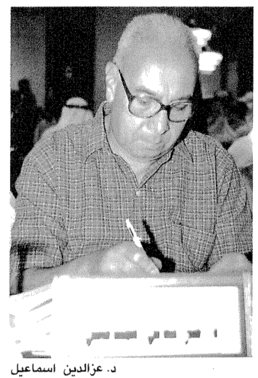
أ. أبو القاسم كرو



أ.تحسين بدير، و أ. عبدالعزيز السريع



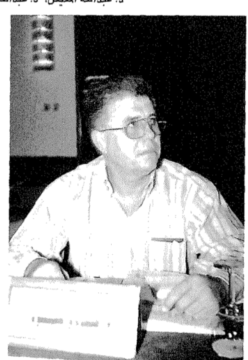
د. أحمد أبوزيد



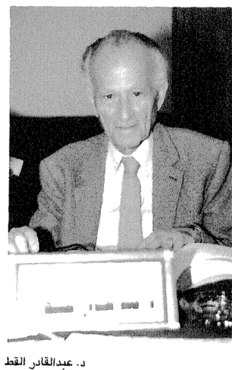
د. عزالدين اسماعيل



د. عبدالله المعيقل، د. عبدالله المهنا ، د. سالم عباس خدادة



د. حمادي صمود



د. عبدالقادر القط

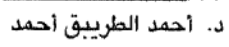


د. جابر عصفور، د. دلال الزبن، أ. فاروق شوشة



د. خليفة الوقيان





د. أحمد الطريبق أحمد

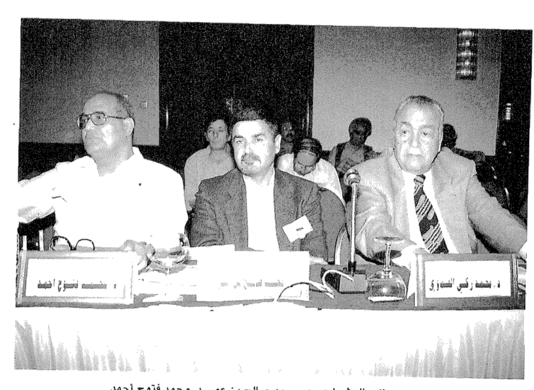


د. عبدالله المعيقل، د. إبراهيم عبدالله غلوم، د. محمد حسن عبدالله

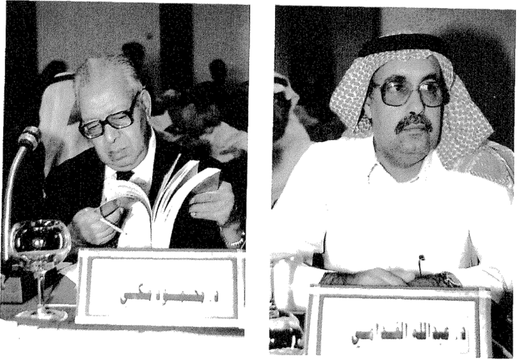


أ. محمد ناجي عمايرة

د. عبدالسلام المسدي



د. محمد زكي العشماوي، د. محمد صالح بن عمر، د. محمد فتوح أحمد



د. عبدالله الغذامي

د. محمود مكي



د. أحمد شراك، د. أحمد مختار عمر، أ. أحمد ولد عبدالقادر، أ. الطاهر وطار



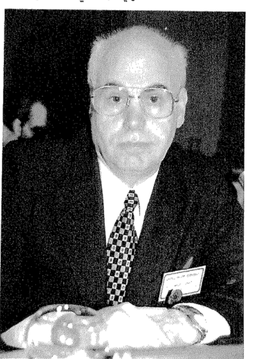
د. نسيمة الغيث



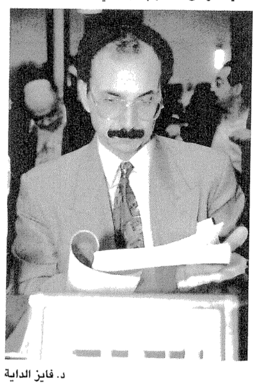
د. هيا الدرهم



د. علوي الهاشمي، د.منصور الحازمي، د.منيف موسى، د.معجب الزهراني



د. علي عقلة عرسان



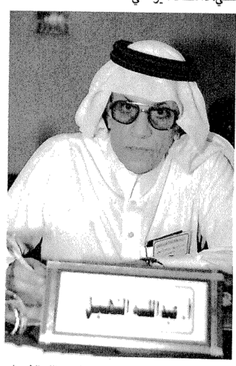
د. فايز الداية



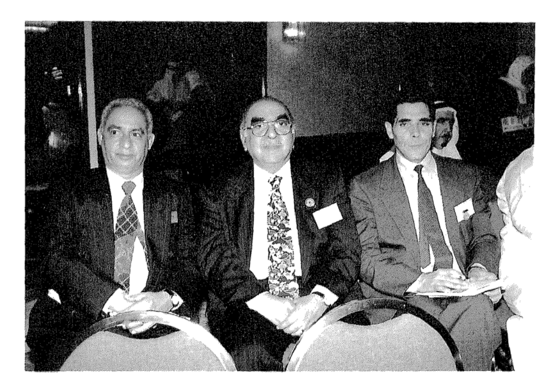
د. سعد البازعي، د. سليمان الشطي، د. محمد اليوسفي



د. سعاد عبدالوهاب



أ. عبدالله الشهيل



د. عثمان بدري،أ. أحمد فراج، أ. سامح كريم



أ. جورج شكور ، د. جورجي طربيه



جانب من الندوة، ويظهر د. ميجان الرويلي ود.نسيمة الغيث ود. اليافي ود.صمود ود.العمد ود. ياسين الأيوبي



د. محمد الهادي الطرابلسي، د. محمد الهدلق

د. محيي الدين صبحي، د.مرسل العجمي، د. مليكة العاصمي



د. صلاح فضل



د. محمود فهمي حجازي



د. نعيم اليافي، د. نورالدين صمود، د. هاني العمد



منظر عام لحضور الأمسيات الشعرية

الفهـرس

- تصدير ٣
- معلومات ٥
- أحمد مشاري العدواني في سطور ٦
- الندوة الفكرية ٨
- وقائع الندوة ١١

الجلسة الأولى:

- البحث الأول: بنية المضمون في شعر العدواني، **د.عبدالله احمد المهنا** ١٩
- البحث الثاني: بنية الشكل في شعر العدواني ، **د. مرسل فالح العجمي** ١٣٥
- التعقيبات والمناقشات ١٧٩

الجلسة الثانية:

- البحث الثالث: شهادة ناقد، **جابر عصفور** ٢٠٥
- البحث الرابع: شهادة شاعر، **فاروق شوشة** ٢٢٧
- التعقيبات والمناقشات ٢٤١

الجلسة الثالثة:

- البحث الخامس: دراسة في شعر خالد الفرج، وعبدالله الخليلي، ومحمد محمود الزبيري، وعبدالرحمن المعاودة، **د.محمد حسن عبدالله** ٢٥١
- البحث السادس: دراسة في شعر إبراهيم العريّض ومحمد حسن عواد **د.عبدالله المعيقل** ٣٠٣
- التعقيبات والمناقشات ٣٣٧

الجلسة الرابعة:

- البحث السابع: دراسة في شعر أحمد صالح الصالح، خليفة الوقيان، وسيف الرحبي د.علوي الهاشمي ٣٧٣
- البحث الثامن: دراسة في شعر قاسم حداد، وعارف الخاجة، ومحمد الثبيتي د. منيف موسى ٤٣١
- البحث التاسع: دراسة في شعر قاسم حداد، وعارف الخاجة، ومحمد الثبيتي ، د. معجب الزهراني ٤٨٥
- التعقيبات والمناقشات ٥١٩

الجلسة الخامسة:

- البحث العاشر: مرجعية القصيدة العربية المعاصرة في المشرق العربي د. فايز الداية ٥٥٩
- البحث الحادي عشر: مرجعية القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان د. علي عشري زايد ٥٩٧
- التعقيبات والمناقشات ٦٧١

الجلسة السادسة:

- البحث الثاني عشر: مرجعية القصيدة العربية المعاصرة في المغرب العربي د.محمد لطفي اليوسفي ٦٩١
- البحث الثالث عشر: مرجعية القصيدة العربية المعاصرة في الخليج والجزيرة العربية د. سعد البازعي ٧٢٥
- التعقيبات والمناقشات ٧٥٣
- تعريفات مختصرة بالمشاركين في الندوة وصور من الجلسات ٧٩٣
- الفهرس ٨٧٠

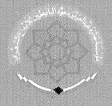
****

المشاركون في المناقشات

إبراهيم السعافين
إبراهيم غلوم
أحمد أبو زيد
أحمد الطريبق أحمد
أحمد المناعي
أحمد شراك
أحمد مختار عمر
جابر عصفور
جورجي طربيه
حسن فتح الباب
حمادي صمود
خليفة الوقيان
سالم عباس خدادة
سعاد المانع
سعاد عبدالوهاب
سليمان الشطي
صلاح فضل

صلاح نيازي
عبدالسلام المسدي
عبدالعزيز السريّع
عبدالعزيز سعود البابطين
عبدالله أبوهيف
عبدالله الغذامي
عثمان بدري
عز الدين اسماعيل
علي عقله عرسان
فارس الحامد
فوزي عيسى
مبارك الخاطر
محسن الموسوي
محمد الهادي الطرابلسي
محمد الهدلق
محمد زكي العشماوي
محمد صالح بن عمر

محمد عبدالله ولد عمر
محمد فتوح أحمد
محمد مصطفى هدارة
محمد ناجي العمايرة
محمود علي مكي
محمود فهمي حجازي
محيي الدين صبحي
معجب الزهراني
مليكة العاصمي
منصور الحازمي
ميجان الرويلي
نسيمة الغيث
نعيم اليافي
نورالدين صمود
هاني العمد
هيا الدرهم
ياسين الأيوبي



مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

تلفون: 2412730/6/8 فاكس: 2455039 (00965)

1998